Biblioteca de artă

340

Biografii. Memorii. Eseuri

principiile picturii chineze

Cartea lui George Rowley are marele merit de a ne introduce în filosofia și antropologia picturii chineze. Este un admirabil model de analiză a unei arte strălucite, de profundă originalitate, în contextul unei *table de valori* ce definește spiritul chinez în consens cu matricea stilistică a culturii chineze. Deși se ocupă doar de principiile picturii chineze, lucrarea sa ne ajută să înțelegem mai bine liniile de forță ale spiritului chinez, filosofia optimistă, purtătoare peste milenii a unor înțelepciuni străbune și vitalitatea spirituală a unui mare popor, în care măreția cosmică se îmbină cu statornicia, echilibrul și puterea de viață a valorilor morale și estetice.

AL. TĂNASE

Lei 14

George Rowley

principiile picturii chineze

Editura Meridiane

George Rowley
PRINCIPLES OF CHINESE PAINTING
Revised edition, 1959
Copyright © 1947, 1959 by Princeton University Press

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

George Rowley

principiile picturii chineze

Traducere și note de
DELIA RĂZDOLESCU

Prefață de
AL. TĂNASE

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1982

Pe copertă:

SHEN CHOU
Lectură toamna, fragment
Muzeul din Beijing

FILOSOFIA PICTURII CHINEZE SAU LOGODNA SPIRITULUI CU MATERIA

În abordarea și explicarea unor culturi orientale — și chiar extrem orientale, sînt posibile două erori metodologice, deopotrivă de dăunătoare: a) a le privi ca niște insule exotice, izolate de restul lumii, de culturile europene, închise, fără comunicare și aproape cu neputință de înțeles, ignorînd astfel trăsăturile de unitate intelectuală și civilizatorică ale spiritului uman; b) a ignora sau minimaliza ineditul și originalitatea acestor culturi, care, mai ales în cazul Chinei și Japoniei, cer eforturi de înțelegere și adaptare intelectuală ce depășesc modelele și cutumele europene. Și nu e lipsit de interes faptul că tocmai o valoroasă lucrare consacrată artelor neeuropene și intitulată Arta exotică *de Michal Sobeski pune accentul nu pe ciudățenii și exotisme, ci pe ceea ce al XXIX-lea Congres internațional de Orientalistică din 1973 (istoricul de artă polonez a murit în 1939) avea să considere factori de unitate și apropiere între culturile Orientului și cele ale Europei deoarece „oriental" sau „exotic" „n-a însemnat neapărat ceea ce s-ar fi înfățișat ca străin, ciudat și poate chiar morbid, ci s-a aflat în raporturi de complementaritate, de juxtapunere necesară și logică față de fenomenele cultural-artistice europene".*[1]

[1] Rodica Ciocan-Ivănescu, *Prefața* ediției românești la Michal Sobeski, *Arta exotică*, vol. I, Editura Meridiane, București, 1975, p. 5

Una dintre cele mai interesante cărți despre China scrise la noi aparține nu unui sinolog, ci unui scriitor care, călătorind în această țară, a știut să vadă mult mai departe și mai adînc decît un turist obișnuit, a știut să se apropie și să înțeleagă unele din tainele sufletului chinez. Putem citi în această incitantă carte care îmbină cunoașterea rațională *cu cea* afectivă, interesul cultural *cu o mare capacitate de* iubire:

„Curios, tocmai particularul chinez te obligă la întîlnirea cu generalul uman, mai exact generalul uman de tip chinez te capacitează să înțelegi particularul unui alt mod de viață care poate fi și acela al propriei tale ființe. Îți recapeți foarte iute măsura, în contact cu China, ca și cum acest mediu de cultură ar face să renască de la sine, viața, în formele ei proprii, dintre cele mai diverse, inclusiv forma ta. Așa fiind, judeci pînă la urmă lucrurile după forma ta, pe care o contrapui universului în care intri după ce îl înțelegi".[1]

Să nu ne facem însă iluzii: unitatea fundamentală a spiritului uman exprimată în cultură este o idee frumoasă, benefică, dar la ea nu se poate ajunge decît pătrunzînd și apropiindu-ne originalitatea, personalitatea fiecărei culturi și cu atît mai mult a acelor mari culturi aparținînd altor arii de civilizație decît aceea căreia îi aparținem. Și de aceasta ne conving mai ales acele lucrări care nu ocolesc dificultățile de înțelegere și descifrare a unei lumi și a unei culturi, cum este, de pildă, cea chineză care se deosebește atît de mult și în atît de multe privințe de cultura (sau culturile) europeană (europene).

În ceea ce privește cultura chineză, *ea a fost de timpuriu în relații cu Orientul Apropiat, Europa Occidentală, Siberia, Oceanul Indian, părțile occidentale ale Americii de Nord, cu marile civilizații ale Euroasiei — elenă, indiană și islamică. În ciuda impresiei înșelătoare de uniformitate, pe care o pot avea străinii, China se caracterizează printr-o mare diversitate etnică-națională, culturală și chiar geografică. „Civilizația chineză, ea însăși sinteză de culturi diferite, în fiecare epocă a evoluției sale, nu poate fi izolată de culturile cu care ea n-a încetat de a fi în contact pe tot parcursul istoriei. . .".*[1]

Caracterele ei specifice, distinctive sînt și de ordin natural-geografic și climatic, de ordin antropologic și lingvistic, de ordin politic — organizarea de stat centralizată a avut de timpuriu o influență profundă în toate domeniile de activitate, de tipul mentalităților, a stilului de gîndire, dar și a unui spirit mai profund.

Iată o carte deosebit de interesantă a lui George Rowley[2], Principiile picturii chineze, pe care *Editura Meridiane ne-o prezintă într-o riguroasă traducere a Deliei Răzdolescu, care este și autoarea notelor critice, pe cît de bine informate și erudite, pe atît de fine, dense în idei pătrunzătoare. Note cu atît mai necesare cu cît prezenta lucrare nu este și nu și-a propus să fie o istorie doctă a picturii chineze; informațiile istorice sînt sublimate la maximum și subordonate unor criterii de sistematizare a acelor principii care alcătuiesc un adevărat ghid spiritual pentru cine vrea să cunoască esența picturii chineze.*

George Rowley este convins și ne-o spune încă din Prefață, *că pictura chineză nu poate fi înțeleasă decît în contextul întregii culturi chineze, în raport cu determinările spirituale specifice de ordin etico-filosofic, estetic și antropologic ale culturii chineze. „Cartea de față este o încercare de definire a trăsăturilor culturii chineze și de analiză a modalităților lor de expresie în principii picturale". Principii care sînt, înainte de toate, de natură filosofică deoarece ele definesc un mod de*

[1] Paul Anghel, *O clipă în China — eseu despre eternitatea culturii chineze*, Editura Sport-Turism, București, 1978, pp. 11—12.

[1] J. Gernet, *L'Empire du milieu*, în *Encyclopaedia Universalis*, vol. 4, p. 263.

[2] George Rowley (1892—1962) istoric și teoretician american de artă. A făcut studii juridice, de arheologie și istoria artei, a predat îndeosebi arta extremului Orient.

gîndire și un stil de viață. Fără înțelegerea cît mai clară cu putință a acestor principii riscăm să privim pictura chineză cu ochi deformați, modelați de categorii clasificatoare ale culturii occidentale — foarte puțin inteligibile sau inoperante în raport cu cultura chineză. Iată de ce drumul spre esența artei chineze, și poate cu deosebire a picturii, trece neapărat prin acea armonie interioară a spiritului chinez a cărei comprehensiune reclamă descifrarea și aplicarea altor categorii culturale și principii de gîndire. Numai astfel devenim în măsură a răspunde la întrebarea pe care autorul și-o pune în Introducere: „Ce face ca o pictură să fie chineză?". Întreaga lucrare este consacrată încercării de a răspunde la această întrebare, mai întîi analizînd natura conținutului, iar apoi, odată cu stilul, prin analiza calității formei picturale, ținînd seama și într-un caz și în altul de acea experiență umană specifică a civilizației chineze, reflectată și decantată în etosul spiritual al acestei culturi. Oricum, răspunsul la întrebarea pusă nu poate fi dat rămînînd în sfera strictă a artei picturale, deoarece arta transfigurează o „realitate interioară", „intimitatea vieții" unui popor. Dar ce fel este această realitate interioară, care sînt liniile ei de forță, prin ce se caracterizează experiența umană decantată în artă? Comparînd arta chineză cu spiritul altor culturi — cum ar fi cea indiană, greacă antică, occidentală, în lumina a trei probleme fundamentale ce configurează, structurează orice experiență umană — Natura, Omul și Divinitatea, George Rowley consideră că din ecuația spiritului chinez cel de-al treilea termen aproape că lipsește. „Chinezii nu au contemplat viața prin intermediul religiei sau al filosofiei sau al științei în primul rînd, ci prin artă. Toate celelalte activități par să fi fost colorate de sensibilitatea lor artistică. Chinezii preferau religiei arta de a trăi pe pămînt; în locul unui sistem rațional, ei își plăsmuiau o gîndire poetică, imaginativă." Cu excepția budismului care este de extracție străină — și, se poate adăuga, nu este

propriu-zis sau nu este în primul rînd o religie (nota mea, A.T.) — arta chineză nu a fost niciodată slujitoarea religiei.

Pătrunzătorul critic și istoric de artă, poet și eseist Ion Frunzetti scria despre scenele și personajele picturii chineze. „Subiectele lor laice, operele în marea majoritate profane abundînd chiar în ceramica funerară, califică vocația chinezului pentru o imanență, dincolo de înregistrarea aspectului căruia i se caută tîlcul, esența, legitatea. Dar esența se caută prin mijlocirea existenței, totuși, aici".[1]

Relația dintre uman și divin este departe de a constitui o tensiune creatoare de artă, cu prevalența unuia sau altuia din acești poli ca în arta europeană a Evului Mediu sau a Renașterii, deoarece chinezii nu instituie în acest raport domnia sacrului și opoziția sa ireconciliabilă cu profanul. Cu atît mai puțin putem accepta că daoismul sau confucianismul ar constitui forme de misticism numai pentru că îndeamnă, îndrumă gîndul către realitatea interioară a lucrurilor și a spiritului. Nu misticism sau religiozitate, ci o perspectivă morală și umanistă care să cuprindă deopotrivă cerul, pămîntul și omul, ordinea celestă, ordinea cosmică și cea etică și în lumina căreia armonia interioară a omului superior se obține nu prin dizolvarea sufletului său în totul divin sau cosmic, ci prin studiul formelor transmise de tradiție, prin asimilarea lecției morale a marilor maeștri.

Nu putem decît să subscriem la opinia autorului că „În sensul deplin al cuvîntului nici o artă nu este mistică". Chiar cei dispuși să vadă în artă, pînă și în arta chineză, forme de misticism au folosit termenul de „naturalism mistic". În realitate, evident, nu este vorba despre așa ceva de vreme ce chinezul nu operează o distincție tranșantă între două lumi — lumea terestră și lumea de dincolo, pămîntul și cerul, ceea ce ar duce la distorsiuni și lipsă de echilibru.

---

[1] Ion Frunzetti, *Spiritul picturii chineze*, în *Pictura chineză clasică*, Editura Meridiane, 1973, p. 9

Apropierile ce s-au făcut între arta chineză și cea bizantină, — de pildă de către Okakura Kakuzo (după care arta europeană sfîrșește și nu începe cu Cimabue) —, privilegiază ordinea celestă, „splendoarea împărăției cerurilor" față de ordinea terestră în care sînt cumulate răul moral, mizeriile și vremelnicia. De unde rezultă, se înțelege, un grav dezechilibru, imposibilitatea comunicării și comuniunii între cele două lumi. Nu acesta e spiritul chinez: imaginile artistice nu sugerează niciînd asemenea rupturi ontologice căci dao *aparține deopotrivă ambelor lumi, iar la scară terestră el nu poate produce acele întruchipări ale fantasticului natural sau artistic. „În pictura chineză nu sînt pustiuri, nu sînt mlaștini cutremurătoare, nici locuri părăsite. Creaturile hibride, plantele deformate sau pomii contorsionați nu erau considerate mijloace demne de propagare a spiritului* dao *pe pămînt. Și mai revelatoare decît orice este absența oricărei banalități sau platitudini."*

Se pot constata și forme de degradare a lui dao *prin devalorizarea unor teme folclorice, dar și în acest caz elementele fantastice simbolizează forțe ale naturii, iar prețul înalt al vieții și străduania de a descoperi țelurile ascunse, luminile și frumusețile secrete (dar imanente și nu transcendente) sînt opuse, străine climatului spiritual al picturii bizantine.*

Oricum, un sentiment puternic ce se degajă din arta chineză este absența misticismului și a religiozității care se manifestă în alte spații de cultură prin sacralizarea și proiectarea în supranatural a tot ceea ce călăuzește și luminează viața spiritului.

Drumul spre înțelepciune ca și acela al artei este unul de natură morală, țesută ea însăși din virtuți contrarii. „Calea sigură spre sublim, scrie George Rowley, putea fi străbătută pînă la capăt doar atunci cînd stabilitatea dată de moderație, luciditatea și conformismul confucianist pășeau alături de imaginația hrănită din libertatea, firescul și misterul daoist."

Pictorul chinez știa să extragă sevele artei sale din contactul profund cu lumea, din atotcuprinzătoarea implicare a ființei sale în climatul spiritual al vremii, dar și dintr-o nesățioasă pornire spre gîndul înveșmîntat în mii și mii de ipostaze ale scrierii, care, în spațiul cultural al Chinei, tot artă este.

După părerea mea, privilegierea artei în ansamblul formelor culturii chineze trebuie înțeleasă în sensul că arta reprezintă cea mai pregnantă, mai relevantă și convingătoare expresie a spiritului chinez, dar esența ultimă (ca să spun așa) a acestuia, nucleul său ireductibil, de o fascinantă și tulburătoare prezență este filosofia ca înțelepciune, dar și ca sistem de gînduri și reprezentări. Toate formele culturii chineze sînt, într-un fel, răsfrîngeri, întruchipări sau ipostaze ale acestui nucleu, iar arta în general, pictura în particular, traduce în formele sensibilității estetice Marele Comentariu (Ta Zhuen) *la* Yi-Jing — Cartea transformărilor *sau* Dao de Jing — Cartea despre dao. *Să nu se înțeleagă de aici că pictura chineză este cumva de inspirație livrescă sau o simplă ilustrare la marile monumente ale filosofiei chineze.*

Autorul pe care-l comentăm precizează că nu trebuie să atribuim artistului chinez tendința deliberată de a-l picta pe dao*; dimpotrivă, putem spune că principiul* dao *modelează sufletul artistului. Poate niciunde nu găsim o fuziune atît de organică între atitudinea artistică și cea filosofică, dar filosoful pictor nu-l împiedică pe pictorul filosof, ci îl ajută să picteze nu după legile speculației, ci după cele interioare ale artei. Este deci vorba de faptul că această pictură — descoperită cu uimire, dar multă vreme, și chiar în prezent, neînțeleasă de lumea intelectual-artistică europeană — decantează valorile spiritualității chineze nu în chip frust, descriptiv, ci printr-o esențializare menită să ne sugereze ideea și sentimentul, rațiunea și sensibilitatea într-o unitate pură. Așa se explică de ce spiritul filosofic al picturii chineze, de extracție daoistă și confucianistă — curente prelucrate și adaptate necesităților perioade-*

lor istorice, stabilind „în cele din urmă conținutul, forma și implicațiile picturii chineze" — nu a alterat, ci a favorizat puritatea artistică a acestei arte care ne impresionează atît de mult. În planul speculației există desigur deosebiri destul de mari între cele două curente care au influențat și modelat climatul cultural chinez din cele mai vechi timpuri, dar din punct de vedere al filosofiei aplicate la sau încarnate în principiile picturii chineze, interesează interpătrunderea și convergența lor într-un punct esențial pentru natura intimă a spiritului chinez căruia pictura îi dă o expresie de savoare și profunzime unică; este vorba de „logodna spiritului cu materia" — formulă admirabilă ce exprimă tocmai străduințile spiritului chinez de a evita extremele, de a privi „realitatea interioară" a lumii nu prin dualisme antagonice — materie-spirit, real-ideal, uman-divin, clasic-romantic, tradiție-modernitate etc. — ci prin fuziunea contrariilor. *Nu trebuie înțeleasă această viziune ca o tocire sau fragmentare a dialecticii, deoarece fuzionarea contrariilor nu are un caracter static, încremenit, ca o anulare parmenidiană a mișcării, ci o unitate dinamică în care predomină însă nu excluderea reciprocă, ci complementaritatea, implicarea și completarea lor reciprocă. De aici rezultă că „Artistul nu trebuie să fie nici clasic, nici romantic, el trebuie să fie și așa și așa, pictura lui nu trebuie să fie nici realistă, nici idealistă, trebuie să fie amîndouă, stilul lui nu trebuie să fie nici tradițional, nici original, trebuie să fie și unul și altul. Indiferent de forța și de slăbiciunile opțiunii chineze, acesta era modul specific în care artiștii chinezi căutau «realitatea interioară» în pictură."*

Găsim, evident, și în arta europeană pictori care vădesc tendințe, opțiuni similare, care se apropie în unele privințe de pictura chineză, dar „realitatea interioară" pe care o exprimă aceasta și care îi determină specificul, originalitatea din care rezultă și principiile ei, este alta. Iar aceste principii, în viziunea lui Rowley, ne introduc mai întîi în ceea ce am numit — în titlul acestor în-

semnări — filosofia picturii chineze, clădită pe logodna spiritului cu materia. Nimic surprinzător, deci, că într-o carte despre pictura chineză cititorul este introdus mai întîi într-o zonă prin excelență filosofică a spiritului, despre fuziunea și organicitatea unor contrarii de interes fundamental pentru orice viziune filosofică: spirit și materie, divin și uman, cerul și pămîntul, omul și natura *etc.*

Există în cartea pe care o discutăm și afirmații exagerate cum ar fi aceea că apusul deschide o prăpastie de netrecut între spirit și materie, împingînd arta fie către extremele sensului religios, fie spre reprezentări naturaliste, dar este adevărat că chinezii au exprimat ca nimeni alții unitatea acestor contrarii, în noțiunea fundamentală de dao, *iar prin* dao *în mai toate formele culturii și în primul rînd în pictură. Și aceasta pentru că spre deosebire de alte culturi orientale, de cea indiană spre exemplu, vădind predilecție pentru subtile analize teoretice, speculații metafizice, ample dezvoltări literare, cultura chineză cultivă, dimpotrivă, dragostea pentru concret și particular, pentru o emblematică a universului și a omului, căruia orice experiență îi servește ca o paradigmă la regula pe care o expune* in concreto. *Gîndirea și viața chinezilor este călăuzită, pînă în cele mai mici detalii de conduită cotidiană, de o mentalitate a concretului și simbolului, a designării și reprezentării, și nu a definirii logice (în sens aristotelic).*

Unitatea spiritului și materiei, ca și celelalte unități, se întemeiază pe o concepție asupra identității *diferită de a noastră. Universul este un imens organism, iar omul participă în așa măsură* dinlăuntru *la viața acestuia încît este lipsit de sens să-și pună întrebări neliniștitoare despre* originea, cauza, forma, limitele *sale. Aceasta explică absența religiozității, prudența, modestia în fața spectacolului naturii, atitudinea de fin obser-*

vator pentru care lucrurile sînt nesemnificative prin ele însile, ci numai în contexte globale, în unităţi complementare, în cicluri, alternanţe, ritmuri şi corespondenţe — dar nu la nivelul unor abstracţii logice, ci în chiar realitatea sensibilă *care ni se impune mereu printr-o infinitate de aspecte ce urmează a fi* ordonate *şi* clasificate, *dar nu neapărat explicate* taxonomic. *Gîndirea chineză, de o* coerenţă *unică în istoria lumii, nu lasă nimic neordonat, iar o asemenea manieră de a vedea este comună daoismului şi confucianismului şi chiar* budismului mahayana, *asimilat în China.*

Concepţia chineză despre identitatea sau unitatea determinărilor polare operează cu cîteva noţiuni fundamentale Wu, dao, de, *cuplul* Yin-Yang. *După părerea lui J. Gernet, termenul* Wu *este sau era cel mai important în limba chineză — deşi nu mi se par îndreptăţite asemenea ierarhizări —; pînă în 1911 tronul împăraţilor Chinei avea deasupra un panou cu o inscripţie străveche, ridicată la rang de deviză naţională; lexical,* Wu *este un fel de negaţie —* nu, fără, *dar de fapt înseamnă cu mult mai mult:* identitatea *ce pleacă de la contradicţie, dar nu în sensul unei excluderi radicale între da şi nu, pură afirmaţie şi pură negaţie. Un maestru budist din epoca T'ang (aprox. 800 e.n.), Zhaozhu (Chao-chou), spunea că cel ce gîndeşte de la început prin* You *sau prin* Wu *îşi va exagera viaţa.* Wu *se situează între da şi nu, este o virtualitate pe care o ascunde şi, în acelaşi timp, o scoate la iveală în procesul schimbării. In fiecare aserţiune a limbii chineze se ascunde un* wu, *căci fiecare fiinţă este şi altceva şi chiar alte lucruri. Nici fiinţa nu se dezvăluie ţîşnind din neant. Important este tocmai* intervalul *ce separă* probabilul *de* înfăptuit, *care nu poate fi numit, dar prezenţa sa este ineluctabilă şi chiar dacă e mai mic decît firul de tăietură a briciului, „face prezentul mai vast decît întreaga imensitate. Acest fără nume, situat între* nimic *şi* ceva, *este în acelaşi timp contingent şi necesar".*[1]

[1] Cf. J. Gernet, *loc. cit.*, p. 264

Principiul fundamental al filosofiei şi picturii, al culturii chineze în general, este dao, *a cărui bogăţie de determinări avînd în acelaşi timp, în mod paradoxal, un statut de indeterminare, face posibilă* evitarea dualităţii. *În* Dao de Jing (Tao Têh Ching) dao *este* înfăţişat (*nu definit*) *astfel: „Ceva fără formă şi totuşi desăvîrşit a existat înaintea cerului şi a pămîntului, nu avea sunet, nu avea substanţă, nu depindea de nimic neschimbător străbătîndu-le pe toate şi inepuizabil. Ar putea fi mama tuturor lucrurilor ce se află sub cer. Dar numele adevărat nu-l putem şti.* Dao *este numele ce i-l dăm noi". „*Dao *este vid, dar atunci cînd acţionează pare inepuizabil."*

Dao *este „strămoşul tuturor lucrurilor", „adîncul cel mai adînc", „principiul cerului şi al pămîntului", „permanentul". Nu este nici existenţă absolută, nici nonexistenţă absolută, cuprinde, dimpotrivă, ceea ce există şi ceea ce nu există ca posibilitate de a fi şi de a nu fi.*

„Dacă ar fi nonexistenţă pură s-ar identifica potenţialităţii absolute; dacă ar fi existenţă pură şi-ar limita puterea de invenţie. Şi într-o situaţie şi în alta procesul şi actul întemeierii vor fi compromise: în prima prin neputinţa de a trece în act rămînînd tensiune care agită, dar nu produce, în cea de-a doua prin încremenirea într-o ipostază, principiul epuizîndu-se cu geneza originară . . .

Dao de Jing *implică ideea dedublării unitarului odată cu afirmarea acesteia ca natură a principiului în virtutea căreia şi generează infinit, fără sforţare . . .*

Ca unitate a existenţei şi nonexistenţei, prin însăşi condiţia unităţii concrete, dao *este principiul care întemeiază şi ordonează în acelaşi timp. El este temeiul şi calea, pentru că generează din sine după măsura sa".*[1]

Din cele spuse rezultă cît de nelegitimă a fost transformarea ulterioară a daoismului într-un sis-

[1] Gheorghe Vlăduţescu, *Introducere în istoria filosofiei Orientului Antic*, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1980, p. 56

tem religios, dar aceasta este o problemă de resortul istoriei filosofiei.

Dao *guvernează atît* triada *pe care o constituie* cerul, pămîntul *și* omul, *cît și* diada Yin-Yang, *la care se ajunge prin depășirea elementelor primordiale încă nediferențiate* — zi, *prin constituirea lucrărilor individuale determinate ce se afirmă ca* de, *„totalitatea relativă a lumii". „Formele marelui* de *se supun numai lui* dao . . . Dao *naște (lucrurile)*, de *le nutrește, le crește, le educă, le desăvîrșește, le face mature, le îngrijește, le susține. A crea și a nu-ți însuși; a înfăptui și a nu te lăuda, a fi superior și a nu porunci, iată ce se cheamă cel mai profund* de".[1]

De *este manifestarea permanentă, dar mereu alta a lui* dao.

Cît despre legea lui Yin și Yang *ca lege a schimbării universului, ea dezvăluie* caracterul dinamic *al lui* dao, *„asigură coerență funcționalității" elementelor lumii prin variații și echilibrări energetice. Marcel Granet consideră că filosofia chineză „este dominată de noțiunile de* Yin *și* Yang",[2] *ceea ce-l determină să le consacre el însuși un capitol în vastul său volum despre gîndirea chineză.*

Relația Yin-Yang, un fel de dualism universal al forțelor, este cea mai semnificativă expresie filosofică-abstractă a principiului fuziunii contrariilor, *iar în sfera artei este un principiu fundamental de compoziție ce presupune coerența părților prin interdependența contrariilor, preocuparea de a nu neglija nici una din laturile duale, organic complementare ce alcătuiesc configurația spațiului pictat a realității picturale, de a evita exclusivismele și unilateralitățile. În acest sens, și* unitatea consonanței *prin similitudinea părților este o formă mai concretă a relației Yin-Yang — o metodă de asamblare și unitate, de coerență a părților izolate și răzlețe (de exemplu a plinurilor*

[1] *Dao dă dzing*, XXI, LI, citat de Gheorghe Vlăduțescu, *op. cit.*, p. 57.

[2] Marcel Granet, *La pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, p. 115, 1934.

și golurilor depărtate în peisajele mișcătoare). Este un principiu ce „s-a manifestat sub cele mai subtile forme în întreaga artă chineză, asumîndu-și un rol major". Un rol care însă n-a fost înțeles cum trebuie, consonanța fiind redusă la valoarea sa decorativă.

Dialectica interioară și subtilă a lui dao *modelează astfel sufletul chinezului, spiritul și mentalitatea sa, încît să conceapă totul, inclusiv relația sa cu lumea, creația, arta ca manifestare a lui* dao, *fiind cu desăvîrșire străină orice extrapolare, absolutizare sau violentare a lucrărilor și atributelor sau relațiilor existențiale. Dacă medicii chinezi se consideră ca moderatori ai schimbărilor între* internul uman *și* externul cosmic, *neputînd acționa decît prin facilitarea lui Yin-Yang de creștere și descreștere energetică, pentru pictori* „dao *astfel conceput a fost piatra de încercare a picturii chineze care a marcat imaginația creatoare, tematica și interpretările ei". Pictura îl conține pe* dao, *ea este* dao *deoarece* dao *este cea mai adecvată cheie de descifrare a spiritului chinez care nu se dizolvă nici în absolutul divin, nici în cel natural, care nu hipertrofiază misterul și nu e încercat nici de orgolii nemăsurate, nici de pioasă umilință în fața acestuia, ci caută armonia universală și armonia lăuntrică, prin comuniune cu tot ce-l înconjoară;* nu simplă comunicare, ci comuniune *deoarece pentru spiritul pictorului, universul nu este pur și simplu materie inertă, ci materie însuflețită — toate formele existenței fiind un amestec de ființă și neființă, de însuflețit și neînsuflețit, ca și cum ar exista un suflet al lumii cu care pictorul, mai mult ca oricare altă ființă umană știe să intre în comuniune și să-i dea o expresie unică și inconfundabilă. Experiența umană nu se constituie prin „detașare" de natură sau prin „depășirea" vieții naturii, ci prin asumarea acesteia din urmă, prin fuziunea celor două contrarii care, în viziunea pictorului chinez, nu sînt decît două înfățișări, două ipostaze ale lui* dao.

Într-un succint dar pătrunzător studiu consacrat picturii chineze, Nina Stănculescu Zamfirescu scria despre această concepție cu totul specifică de integrare a omului în natură: „Indiferent dacă este vorba de omul integrat unei societăți structurate ca în doctrina confucianistă, sau de omul singular refugiat în afara societății, ca în cea daoistă, sau de omul sustras oricăror «înșelăciuni» a aparențelor lumii, ca în doctrina budistă importată din India în sec. I e.n. totdeauna omul este considerat parte a naturii în totalitatea ei. Esența omului se află în natură. Om și natură sînt astfel legați printr-o omogenitate de structură în care nu mai încape acea obiectivare occidentală a naturii prin știință implicînd desprindere și dihotomie. Omul urmează să trăiască întru natură, într-o relație și dependență lăuntrică cu tot ce-l înconjoară: munți, rîuri, animale, plante, anotimpuri".[1]

Sînt incompatibile cu spiritul chinez o abordare mecanică a naturii și o procedare mecanică în actul de creație care nu ar face decît să tulbure dao *— ordinea interioară a lucrurilor, desfigurate apoi sau, în cel mai fericit caz, contrafăcute, artificializate, după o schemă ucigătoare de sens vital. Evident este vorba aici de extrema negativă a unui model de artă pe care au știut s-o evite și cei mai buni artiști europeni. Dar numai la cel mai înalt nivel de autenticitate, de fuziune și interpătrundere a subiectivului și obiectivului, a interiorității și exteriorității se poate realiza „logodna spiritului cu materia" atît de proprie și atît de firească pentru pictura chineză.*

Peisajul, *îndeosebi în perioada* dinastiei Tang, *a devenit o temă preponderentă, dar nu în sensul în care-l sugerează termenul de* natură moartă *care este, chiar pentru arta europeană, total nefericit. Cum ar fi de pildă cele* șase prune *de Mu Ci' i, cărora li s-a conferit parcă — sau mai bine-zis li s-a descoperit — acel suflu de viață interioară*

[1] *Pictura chineză clasică*, Editura Meridiane, București, 1973, p. 16.

care merge pînă la spiritualizare. Echivalentul estetic al unei abordări a lucrurilor este o poetică picturală *în care natura e curățată de „zgură" și reproiectată edenic, ca o grădină în care devine simbolul fuziunii dintre* dao *din sufletul artistului și* dao *din lucruri. La peisagiști ca Ching Hao din perioada celor* Cinci Dinastii *(855—915) — pictor, poet și creator de poetică picturală din perioada Sung de Nord — această fuziune nu duce la un soi de intimizare, cum ne-am aștepta, ci devine explozivă și iradiantă în sensul de a reprezenta prin intermediul multiplicării părților pornind de la un nucleu sau centru mobil, măreția, somptuozitatea unei naturi nemărginite.*

„Legătura omului cu natura s-a caracterizat în China prin armonie și comuniune", fără acele pendulări către extreme fie în sensul unei înstăpîniri abuzive a omului asupra naturii pînă la degradarea acesteia, fie a transformării sale în victimă a forțelor stihinice distructive ale naturii. Este interesantă remarca lui Rowley că, atunci cînd o cultură „se hrănește din credința într-un dumnezeu reprezentat ca ființă personală", naturii nu i se mai poate atribui o deplină realitate și autonomie. Nu este cazul culturii chineze, care știe să confere naturii întreaga însemnătate și neatîrnare, împrejurare ce a influențat puternic pictura; găsim, într-adevăr, în această artă o natură armonioasă, plină de vitalitate, nedegradată, de o frumusețe ingenuă. Ceea ce predomină în atitudinea față de natură este cunoașterea *și* poetizarea *acesteia, ca un cîmp deschis, în care omul poate desfășura cele mai diverse activități, poate institui cele mai profunde relații. Spre deosebire de europeni, chinezii n-au simțit nevoia de a-și apropia natura prin diverse procedee de umanizare: alegorizare, idealizare pastorală, personificare, sacralizare, divină (falsă umanizare); „Marele merit al chinezilor este că au ajuns să simtă că natura trebuie înțeleasă așa cum este și după propriile ei reguli". Mai exact spus, așa cum o vedeau ei — niciodată înstrăinată și ostilă de*

vreme ce lucrurile naturale (peisajul, plantele, lotusul, bambusul, muntele, cîmpia etc.) au o viață lăuntrică, guvernată de dao, *iar pictura este poate cea mai adecvată modalitate de cunoaștere a naturii și de comuniune cu natura. Uneori s-a recurs totuși la personificare — a furtunii, a mării, a unor zeități astrale — ca în perioada Han, dar procedeul nu s-a impus și nu a avut durabilitate. Mai caracteristice s-au dovedit abordarea poetică din timpul dinastiei T'ang sau cea filosofică din perioada Sung. De neconceput este însă pentru etosul spiritual chinez acel sentimentalism romantic al vieții pastorale de natură rousseauistă tocmai pentru că acesta are ca postulat imperativul* întoarcerii la natură, *cu toate implicațiile sale de meditație și solitudine, de exacerbare a eului și a sentimentului tragic. Chinezul nu avea nevoie să se întoarcă la natură pentru că nu a părăsit-o niciodată, nu s-a înstrăinat de ea, deși o afirmație ca aceasta mi se pare exagerată: „Chinezii considerau că eul trebuie să fie pasiv în abordarea naturii. Pictorul trebuie să rezolve paradoxurile vieții și să-și învingă dorințele, să se domine pentru a putea fi receptiv spiritului* dao". *Pasiv era spiritul pictorului chinez doar în sensul că nu este torturat de ambiția de a fi „stăpîn" și de a impune naturii legile sale, de melancolie și sfîșieri nostalgice, generatoare de tensiune și neliniște, dar el nu este un contemplator pur căci la comuniune cu natura nu se poate ajunge fără efortul de a realiza o sinteză între cei doi* dao *— ordinea internă a naturii și ordinea internă a spiritului. Natura nu este doar un refugiu exotic la care pictorul recurge spre a-și încărca bateriile sufletului, ci sălașul permanent și familiar al vieții sale și tocmai de aceea peisajul chinez nu poate fi unul al violenței, al primejdiei și terorii în fața necunoscutului, „sălbatec, primitiv și înfricoșător" — după cum a descris un asemenea peisaj Palgrave. Nici chiar furtunile unui Mu Ch'i nu stîrnesc groază, teamă, ca imaginile apocaliptice ale lui Turner. Toate aceste considerații îndreptățesc ideea*

că a aprecia peisajul chinez drept romantic, în analogie cu romantismul european, este o eroare.

Aș dori să mai fac aici remarca: George Rowley analizează principiile picturii chineze ținînd seama de etosul spiritual chinezesc și în comparație, mai bine-zis în opoziție, cu pictura europeană. Procedeul este necesar și el se dovedește, de regulă, valid și productiv, dar uneori se apasă prea mult pe contraste, iar cultura europeană este limitată la Europa occidentală. Există însă zone de cultură europeană în care aceste contraste sînt mult atenuate. Iată, de pildă, în ceea ce privește relația om-natură *ca element de specificitate națională a culturii românești, aceasta din urmă, fără a-și trăda vocația europeană, prezintă asemănări, analogii cu cultura chineză.*

Așa cum arăt și într-o carte intitulată Conștiința națională și valorile patriei *(scrisă în colaborare cu C. Gh. Marinescu și aflată sub tipar la Editura Junimea), relația cu glia strămoșească, cu munții și codrii, cu văile și plaiurile, a fost în așa măsură constituentă pentru creația culturală românească încît au rezultat de aici consecințe durabile și definitorii pentru ființa spirituală românească.*

În primul rînd, *natura nu a constituit niciînd la noi un izvor al fantasticului de groază, un teritoriu saturat de forțe vrăjmașe și nimicitoare pentru om — Zmeul, Muma pădurii ș.a. nu sînt excrescențe ale unor maladii naturale (generate de pădurea originară ostilă omului), ci proiecții fabuloase ale unor rele morale de natură umană. În natură, omul român găsește mai mulți prieteni decît dușmani.*

În al doilea rînd, *mediul existențial-natural nu se reduce la proprietăți fizice, cosmice, ci cuprinde însușiri de* etnos *și* etos, *contribuie la modelarea unor psihologii sociale, a unor profiluri spirituale de tip etnic și național ce se nasc prin legătura* activă *și* intimă *a acestor comunități cu pămîntul în care s-au născut și pe care și-au durat viața.*

În al treilea rînd, *prezența naturii în creația culturală românească, înainte de toate în cea plastică, poetică și muzicală este atît de firească, atît de autentică (de la metamorfozele poetice ale unor elemente naturale din* Miorița *pînă la transfigurările poetice din* Luceafărul), *încît orice negare radicală a naturii echivalează cu o dezrădăcinare, cu sleirea puterilor ei creatoare. Nu s-a pus și nu se poate pune în spațiul culturii românești problema rousseauistă a intoarcerii la natură, pentru că întotdeauna, în toate înfăptuirile culturale de adîncă rezonanță patriotică, actul de civilizație nu l-a scos pe om din natură, ci a dus natura în om, a încărcat-o de sensuri noi.*

*Revenind la pictura chineză, dominată de peisaj, trebuie să mai spunem că tabloul devine aici o sugestie de vis, mai ales atunci cînd perfecționarea limbajului artistic face cu putință ca tainele naturii să fie sugerate subtil, prin „multiplicarea formelor". Și aceasta pentru că „*Dao *se manifestă... ca un flux etern al existenței și devenirii", el „nu doarme niciodată", veghind parcă acea energetică secretă a lumii și a spiritului, acea răsucire de ritmuri, de permanente tensiuni și echilibrări de contrarii.*

Un asemenea mod de a trata natura condiționează și sensul inedit pe care îl au în conștiința artistică chineză *ceea ce numim în orizontul estetic european* naturalism *și* idealism *ca două modalități oarecum extreme de a construi imaginile artistice, de a căuta adevărul și frumosul artistic în raport cu lumea reală, cu natura. Este lesne de înțeles că și în această dialectică subtilă a realului și idealului care a provocat în cultura și critica europeană atîtea controverse, generînd chiar orientări estetice distincte, ba chiar opuse, pictorul chinez evită extremele, nu se lasă ademenit nici de senzorialitatea pură, nici de raționalizarea excesivă. Cuvintele lui Ch'êng Hêng-Lo — „pictura occidentală este pictura ochiului; pictura chineză este pictura ideii" nu trebuie înțelese în sensul absolutizării idealului, în spiritul idealismului (ca opus naturalismului, mai exact realis-*

mului); este cunoscută apetența chinezului pentru concreteța lucrurilor, „minuțiozitatea laborioasă și imaginația creatoare" în abordarea detaliilor. „Nici un alt neam, cu excepția japonezilor, nu a dat atîta atenție penetului păsărilor, blănii animalelor, urzelii insectelor, ritmurilor plantelor și contexturii rocilor".

Numai că, iată, chinezilor li se aplică mai mult decît altora deviza: multe și profunde idei te apropie de realitate, puține și superficiale idei te îndepărtează de realitate. Nu e vorba deci de a ignora, disprețui sau minimaliza sensorialitatea concretă a lucrurilor, ci de a o organiza și trata astfel încît să exprime în artă esența ideii.

Așa se explică și paradoxul că primatul ideii, a formelor mentale, față de sensorial se asociază cu preferința pentru formele neumane ale existenței pentru „imperiul lumii vegetale". Artistul chinez este neîntrecut atunci cînd trebuie să pătrundă în intimitatea lucrurilor, insectelor, animalelor, florilor, dar nu printr-un cult naturalist *al detaliilor, printr-un soi de magie a obiectelor, prin contraste violente de culori, de lumini și umbre, ci într-o perspectivă de viață deopotrivă intuitivă și intelectuală. Echilibrul dintre sensorialitatea concretă și idealitatea rațională se dovedește benific și în ceea ce privește evitarea extravaganțelor, a fastului și somptuozității, a excesului de ornamentare — și aceasta chiar în pictura aulică, în ciuda ceremonialului de curte.*

„Pentru chinezi, frumusețea plastică nu consta nici în bogăția de efect, nici în atracția fizică, ci în eleganță, rafinament și distincție. Apelul la simțuri era întotdeauna temperat de activitatea rațională", iar pictorul chinez era în același timp un învățat și un filosof care prețuia cultura și era astfel capabil să-și decanteze impresiile senzoriale și să facă din ele vehicol sau instrument al ideii — dar nu al ideii ca model rațional rigid, ci ca sinteză de experiență umană.

Nu e de mirare, așadar, că în arta chineză noțiunile de naturalism (realism), idealism și chiar

cele de clasicism, neoclasicism, romantism sînt mai puțin sau deloc operante.

Este interesant să observăm că prețuirea a ceea ce numim azi civilizația cărții, intensele preocupări filosofico-estetice ale artiștilor chinezi nu provoacă nici un fel de rigiditate a gestului, uscăciune sau schematism dogmatic, ci se armonizează perfect cu firescul, spontaneitatea în manifestarea și perfecționarea tuturor acelor înzestrări pe care le subsumăm de regulă noțiunii de talent. O artă primitivă a gesturilor primare sau una sofisticată a excesului de erudiție sînt total străine spiritului chinez pentru care, cum afirma pictorul Ming, „simplitatea înseamnă lipsă de ostentație; se aseamănă cu acel ceva ce se numește rafinamentul unui adevărat om de cultură"; numai un artist mare și adevărat, care exersează o varietate de stiluri înainte de a se maturiza și de a ajunge la propriul său stil, este în stare de-a atinge acea simplitate care înseamnă a exprima mult prin mijloace puține, de a realiza Yün *— un alt termen de filosofia culturii și artei chinezești, care înseamnă acuratețe, corectitudine. Unii picori ca Ching Hao, fac din* yün *un al doilea principiu dual;* „yün *camuflează trăsătura de penel și dă chip formei", ceea ce înseamnă corformare la un anume ideal estetic, la tradiție, dar și la regulile cunoașterii naturii.*

Este surprinzătoare afirmația că, ținînd seama de esența daoismului și confucianismului care pun mai presus de toate armonia cu natura, conformarea individului la o ordine cosmică, socială și morală, „nu ne-am așteptat ca pictura chineză să insiste asupra evidențierii particularităților individului". Este citat Confucius care spunea că „Muzica generează armonia universală, iar ritualul fundamentează ordinea în univers"; armonia este, deci, scopul final și suprem al omului. Cred însă că o atare procedare se justifică întru totul. Întîi datorită orientării către concretul lucrurilor și imanența acestora, inapetența totală a spiritului chinez pentru absolutul ideal de tip platonician. Apoi, proverbiala modestie chineză, aparenta umi-

linţă a omului chinez nu trebuiesc interpretate ca semne de depreciere a individului şi de depersonalizare a sa. Dar conceptul de personalitate are altă încărcătură etică şi estetică: reliefarea particularităţilor, a diferenţierii, nu merge niciodată pînă la hipertrofia egoului, la acel egocentrism şi individualism — fenomene maladive, dizolvante în alte arii de cultură. Calmul şi stările aparente de pasivitate decurg din capacitatea omului chinez de a-şi frîna dorinţele irealizabile ce ar putea să-i tulbure armonia şi echilibrul vieţii, dar de aici nu rezultă negarea valorilor ce definesc o personalitate. Problema este importantă mai ales pentru portretistică *— unul din marile titluri de glorie şi mîndrie ale culturii europene. Dificultatea portretului chinez constă în intenţia temerară de a surprinde spiritul lăuntric inefabil, fiinţa lăuntrică a omului „în fulgerarea unei clipe" printr-o singură trăsătură de penel. Este ca şi cum ai prinde şi imortaliza „o pasăre ce-ţi trece prin faţa ochilor ca o nălucă", şi aceasta, evident, nu prin mijloacele moderne ale — să spunem — fotografiei artistice, ci prin sondarea în adîncuri spre a surprinde „spiritul cel adevărat al omului". Modelul chinez de portretizare este de o mare elevaţie spirituală, dar şi de un remarcabil rafinament al detaliului, astfel încît nimic să nu fie de prisos şi nimic să nu lipsească pentru realizarea intenţionalităţii artistice. Despre Ku K'ai chih se spune că „a adăugat trei fire de păr la bărbia unui personaj pentru a evidenţia simţul demnităţii".*

Un mare maestru al portretului, Liang K'ai (1140—1210) a creat şi un stil personal — atingînd adevărate performanţe într-un renumit portret al poetului Li Po ce trăise cu cinci veacuri mai înainte — care constă într-o uimitoare simbioză între studiul atent, minuţios al mişcării ritmice şi al pensulaţiei gradate cu spontaneitatea gestului şi distilării intuitive; de aici puternica impresie de firesc şi de vitalitate spirituală. Se pot aduce numeroase exemple din istoria portretului chinez spre a demonstra că unitatea omului cu

natura, cu ordinea cosmică, obținerea armoniei ca țel suprem nu înseamnă nici exacerbarea individualității, dar nici dizolvarea personalității fie și pentru că o adevărată armonie se poate realiza numai dacă omul ca subiectivitate și entitate personală reprezintă el însuși o armonie interioară — acea ordine bio-psiho-spirituală pe care o presupune și o realizează dao.

Simplitatea și echilibrul expresiei, economia mijloacelor nu trădează sărăcia vieții sufletești-emoționale, ci o asemenea filtrare și domesticire a pasiunilor care să împiedice expresiile șocante, exploziile indecente, iar uneori de-a dreptul terifiante de pasionalitate. Intensitatea emoțională nu lipsește, dar ea nu este de ordinul exteriorizării, ci al trăirii, căci, după opinia lui Ching Hao: „Poftele și patimile sînt dușmanii vieții. Înțelepții se dedică muzicii, caligrafiei și picturii și în felul acesta se descotorosesc de dorințe, una cîte una".

Este foarte grăitoare reacția unui chinez, după vizitarea unui muzeu de artă modernă: el găsește că picturile expuse sînt mult prea exaltante. „Asta este pictură războinică, iar noi avem nevoie de una pașnică care să calmeze pasiunile". Cercetătorul american se întreabă pe drept cuvînt care poate să fie atunci statutul dramei în cultura chineză dat fiind că „esența dramaticului rezidă în ciocnirea emoțională a personalităților". Este evident că pictura chineză e mai mult lirică decît dramatică, ferită de emoții violente, de manifestări conflictuale ostentative. Dar încă o dată: să nu interpretăm calmul, liniștea, setea de liniște și echilibru ca absență a oricăror tensiuni dramatice; în fond, asemenea stări de spirit sînt nu premise, ci scopuri și efecte ale unor procese sufletești îndelungate de spiritualizare și purificare a sentimentului și a expresiei la scară individuală și colectivă.

Aceeași concepție de fuziune a contrariilor se aplică și raportului dintre tradiție și înnoire (originalitate). *La un examen superficial am fi tentați să credem că formele culturii chineze sînt tradițional-conservatoare nesupuse evoluției, perfec-*

ționării. Nimic mai greșit decît a asemui din acest punct de vedere pictura chineză cu rigiditatea canonică a artei egiptene sau a celei bizantine. Întreaga istorie a artei și culturii stă mărturie a creativității și spiritului inovator al acestui popor, chiar dacă evoluția artei nu a fost și nu putea fi (ca și în alte arii de cultură) fără meandre, zigzaguri; în general, în artă progresul are cu totul alte accepțiuni, în măsura în care este acceptat, decît în alte zone de cultură. George Rowley precizează că „pictura chineză a suferit un adevărat proces de evoluție de la simplitatea, ordinea, și uniformitatea vremurilor de început către complexitatea, refuzul simetriei și diversitatea civilizației avansate". Dar problema care se pune aici nu este aceea a progresului artei chineze, ci a relației dintre tradiție și capacitatea de înnoire. Interesul pentru tradiție nu este mimetic și canonic, iar disponibilitatea pentru înnoiri vizează întregul, conținutul ideatic și forma expresivă fără a ajunge la avangardisme iconoclaste. Una din aceste înnoiri, aparent pur tehnice, este cea a contururilor lineare *realizate prin îngroșarea sau subțierea tușei spre a spori puterea de sugestie a plasticității formelor, „penelul" devenind deci principalul instrument de reprezentare a acestora. Ea era menită să satisfacă, în manieră chinezească, exigențe de orientare umanistă și realistă fără a părăsi totuși modelele de gîndire ideațională și limbajul ideografic ca modalitate superioară de redare a intuiției spiritului fundamental al lucrurilor. Această împrejurare „a dat naștere la o mulțime dintre cele mai izbitoare caracteristici ale compoziției chineze și anume: preferința pentru ritmurile lineare, izolarea motivelor, relația dintre suprafețe, importanța golurilor și structura temporală".*

Prin examinarea unor probleme esențiale de stil și compoziție, se trece la principiile ce călăuzesc realizarea formei picturale. *Însăși abordarea misterului creației, sistemul categorial estetic sînt diferite. Cercetătorul american este convins că, pentru a înțelege pictura chineză în puritatea, na-*

turalețea și profunda ei spiritualitate, trebuie să adoptăm, să deslușim sistemul de concepte estetice *cu care operează artistul și învățatul chinez.*

Pe primul plan se situează Ch'i *sau* spiritul *ca ipostază a lui* dao *în pictură. Cine reușește să sesizeze* ch'i *deține secretul picturii, al artei în general; a-l avea pe* ch'i *înseamnă a-ți înmuia sufletul în tainele lăuntrice ale zămislirii valorii artistice.*

Dar ce este ch'i? *Este* ch'i — yün shêng — tung = *spirit, rezonanță, viață, mișcare, răspunde Hsieh Ho în epoca pre-T'ang; un concept, aș spune implicat (și nu izolat) în cele* Șase principii fundamentale ale picturii, *formulate de Ching Hao, în perioada* umanismului Sung *și al apariției gîndirii filosofice;* forțele creatoare dao *după Han Cho care identifică spiritul artei cu spiritul universal. În orice caz, la* ch'i *putem ajunge prin depășirea aparențelor și sondarea miezului lucrului, spre a identifica acel florilegiu de roade ale funcționării spiritului; prezența lui* ch'i *poate fi detectată într-un set de concepte estetice specific chineze:* tzu-jan, i, li, Ku-fa, shih, ching, chîng-tung, pi *și* mo.

Tzu-jan (firescul) *este cea dintîi modalitate de manifestare și cel dintîi fruct a lui* ch'i, *afirmată ca atare încă în cartea* Tao Têh Ching *unde imanența și primatul autenticității reies cu deosebită claritate:*

„Căile oamenilor urmează căile pămîntului
Căile pămîntului sînt deschise de cele ale cerurilor
Căile cerurilor de cele ale lui Dao
Iar căile lui Dao de firea firii-s date"

(*Tzu-jan*)

Iată și calea artistului, sursa inspirației și tăriilor sale — armonia spiritului universal. Numai meditația și concentrarea asupra acesteia declanșează puterile creatoare și duce la armonia interioară a artistului și a operei sale. A te confunda în sau a te umple de această armonie, de firescul lăuntric al lumii este cel mai bun dacă nu singurul mod de a da impresia de spontaneitate și dezinvoltură *în artă.*

Li (Principiile universale) *guvernează totul realizînd joncțiunea dacă nu chiar sinteza între principiile naturale și actul de creație. Dar* li *nu sînt niște principii abstracte sau niște entități transcendente, aflate dincolo de lucruri, ci sufletul lor secret. „Artistul chinez dibuie mai întîi structura, acel suflet secret al lucrului, care în chineză poartă și un nume:* li. *Fiecare lucru are un* li *al său... La figurat* li *este deci ordine interioară, ordonare, regulă sau normă lăuntrică".*[1]

Nu este vorba de un canon estetic, ci de un ansamblu coerent de „idei directoare". Ceea ce se urmărește este o atare purificare a expresiei, a compoziției, încît totul într-un tablou să fie centrat pe o idee, eliminînd ceea ce este accesoriu, descriptiv, calități vremelnice, năzuind a dezvălui realitatea nudă a esenței care nu e de ordin corporal, empiric, ci un mod de a fi a lui Ch'i, *a spiritului. „Pentru a exprima o idee sau pentru a reprezenta un obiect așa cum se cuvine, el trebuie răsucit în minte pe toate părțile, pînă ajunge să se contopească cu sufletul".*

Ku-Fa (*osatura*) *se referă la* structurarea *prin tușă care a devenit „mijloc de bază al chinezilor de exteriorizare picturală a spiritului... toate calitățile vizuale venerate de noi, culoare, plasticitate, textură, pondere și stabilitate fizică se subordonează structurii interne", nu structură anatomică, ci* structură ritmică *a ansamblului. Nici Ku-Fa nu este deci subordonat unei cunoașteri descriptive a obiectivului, ci comprehensiunii spiritului — o nouă cale de a obține simplitatea, puritatea, față de care încărcăturile baroce li se par a fi vulgare și de prost gust; pot fi realizate de orice meșteșugar minor, dar asta nu are nimic a face cu arta; și alte valori descriptive cu care sîntem obișnuiți în cultura europeană li se par a eclipsa realitatea interioară. Însuși procedeul tehnic al clar-obscurului este înlocuit cu structura și*

[1] Paul Anghel, *Op. cit.*, p. 112.

desfășurarea ritmică a spațiului pictural, a formelor plastice realizate prin „tușă", prin cîteva trăsături de penel.

Shih — Integrare sau coeziune structurală, *termen folosit de pictori ai perioadei Ming-Ch'ing spre a desemna un principiu de unitate și conservare a structurii — principiu foarte important dacă ținem seama de faptul că pictura era privită ca un tot unitar. Autorul citează opinia unui cunoscut critic de artă, pictor și caligraf „de mare rafinament din epoca Ming", Tung Ch'i-ch'ang, care cerea ca opera să înceapă prin conturul întregului și nu prin detalii, deși, cum se știe, chinezii erau de o minuțiozitate și rafinament inegalabile în redarea detaliilor. Important era însă ca ei să nu piardă nici o clipă din vedere structura de ansamblu.* Shih *ca principiu și atitudine este o exigență de coeziune structurală indiferent dacă este vorba de mari compoziții sau de pictarea unei singure figuri — o stîncă, un arbore, un munte. Dar pentru ca toate acestea să devină nu simple reprezentări, ci o* realitate picturală *este necesar ca* shih *să nu fie doar o tehnică de lucru, ci prin captarea lui* ch'i, *să devină o modalitate de a transmite „vitalitatea obiectului", de a însufleți figurile pictate, conferindu-le deci calitatea de „a avea o viață proprie", calitate ce nu se poate obține prin simpla* mimesis.

Și cu toate acestea este greu să fim de acord cu autorul că introducerea cunoștințelor științifice din apus „a fost ca un simț al morții pentru pictura chineză", deoarece shih *poate fi denaturat atît prin exacerbare emoțională cum se întîmplă la expresioniștii europeni, cît și prin exces de obiectivare științifică și realism. Aceasta ar însemna să negăm totuși un fapt istoric cert: disponibilitatea pentru știință și cunoașterea științifică a chinezilor fără ca aceasta să ducă neapărat la uciderea lui* shih, *a spiritului care centrează și focalizează manifestările de cultură; toată problema e de a nu apăsa prea tare pe ceea ce am numi noi* dimensiunea epistemologică a științei, *în dauna sau prin ignorarea sensului ei axiologic umanist.*

Ching *mi se pare mai puțin fericit tradus prin* aspect sezonier — *expresie derutantă sau care nu spune nimic. Ca unul din cele „Șase principii fundamentale ale picturii de peisaj", Ching este o explorare a tainelor firii pentru a reda adevărul ținînd seama de efectele schimbării anotimpurilor asupra peisajului. Natura nu este mereu aceeași, valorile de plasticitate se schimbă și ca atare nici trăirile pe care le provoacă nu sînt identice. Iată cît de frumos spune aceasta Kuo Hsi: „Muntele de primăvară este învelit într-o întindere neîntreruptă de abur și ceață, de vis, iar oamenii sînt voioși; muntele de vară este bogat înveșmîntat într-un frunziș umbros; iar oamenii sînt pașnici; muntele de toamnă este senin și calm, cu frunze căzătoare, iar oamenii se simt pierduți. Priveliștea unor munți astfel descriși stîrnește în om stări de spirit corespunzătoare. Este ca și cum el însuși s-ar fi aflat în acei munți. Ei există ca și cum ar fi reali și nu pictați".*

Sheng-tung — mișcarea vitală *se referă la ritmul interior, caracteristic oricărui lucru, în consens cu rezonanța spiritului* (ch'i-yün) *care produce elanul, mișcarea vitală; spre deosebire de lumea apuseană care socotea studiul nudului ca cel mai bun model pentru înțelegerea mișcării interioare și ritmicității, pictorii chinezi căutau în natura neumană — arbori, stînci, flori, plante, munți — un etalon al măsurii și al ritmului, o adevărată școală care permite apoi și pictura de portret. Îndeosebi bambusul sugera o mișcare elastică ce se avîntă spre soare, combinată cu mișcări laterale ale ramurilor și frunzelor. Iată de ce asiaticii sînt neîntrecuți în sesizarea și redarea mișcărilor ritmice, asimetrice ale naturii în timp ce europenii au excelat în portret.*

George Rowley apreciază că pericolul cel mai mare pentru chih *este excesul de naturalism, de idealism sau expresionism, iar principalii dușmani ai mișcării vitale erau decorativismul și virtuozitatea. Și așa a apărut paradoxul ca pictura chineză să fie prețuită de europeni înainte de toate*

pentru unele din „slăbiciunile" ei — virtuozitate tehnică, calități decorative, elan vital.

Pi — pensula *pare a fi un simplu instrument inert de care se servește pictorul în arta sa. Dar nu, în pictura chineză este mai mult decît atît; ea este „ca o limbă de foc lichid", care prin tuș, printr-o tehnică a pensulației, „creează o împărăție vie de valori". „Suplețea penelului utilizat de pictor pentru trasarea conturelor ca și pentru scrierea ideografică proprie Chinei va fi contribuit, desigur, nu puțin, la achiziționarea conștiinței acestei autonomii a mijloacelor grafice în pictură, la statornicirea unei doctrine a «văzului investit» cu puteri cognitive".*[1]

Prin pensulă și tuș iau naștere forme de viață, dar ele și sînt sau par a fi forme de viață, atît de desăvîrșită este intuirea lor, iar aceasta se datorează faptului că scrierea, caligrafia este și ea o formă de artă; ideogramele și simbolurile se învață din copilărie și ele cuprind „cele două elemente fundamentale ale picturii: ritm și relație. O ideogramă chineză este o abstracțiune picturală, iar un motiv pictural este un soi de ideogramă. Deci chinezii au descoperit pensulei și tușului un sens superior funcționalității lor ca mijloace tehnice". Un sens pe care nu-l poate înțelege decît cel stăpînit de dao. *Mai mult decît atît: pensula (mai exact spus pensulația) și tușul dobîndesc o demnitate nouă, conferită de* dao *sau ca roade ale lui* ch'i, *depășind simpla lor funcționalitate tehnică în crearea de forme plastice care nu trebuie totuși să fie minimalizată. Pictorul chinez este un maestru neîntrecut în a spune mult cu o singură trăsătură de pensulă („forma dată de pensulă era coloana vertebrală a artei sale"), dar pentru el aceasta nu era o simplă problemă de tehnică, ci mai ales de captare și redare a lui* ch'i, *ca și cum spiritul ar sălășlui nu numai în subiectivitatea pictorului, în orizontul său spiritual, dar și în vîrful pensulei. Pînă și o simplă semnătură dezvăluia în ochii săi noblețea sau josnicia, necazurile sau succesele, înălțarea sau decăderea lui* ch'i. *Pensula se transformă parcă într-o forță magică prin care fluidul spiritual trece de la pictor în opera sa. Într-o manieră înțeleaptă, delicat-metaforică, tipic chinezească, Shên Hao a exprimat astfel pensula-tuș:*

„Pensula este ca măduva și osul pentru tuș
Iar tușul pentru pensulă, ca floarea spiritului său".

Ele participă la un proces de esențializare și spiritualizare în actul artistic, căci „fiecare trăsătură de penel este o forță propulsoare de energie în diverse direcții și cu fiecare nouă trăsătură, se stabilește o altă tensiune pînă cînd ideograma întregită este capabilă să reprezinte un echilibru de forțe care se influențează reciproc".

Vocația întregului, a unității și coerenței — rezultînd mereu din acea caracteristică de esență a spiritului chinez care este fuziunea contrariilor — se manifestă și în ceea ce un scriitor din veacul XVIII, Shên-Tsung-ch'ien, numea k'ai-ho *explicată astfel de cercetătorul american: „... un fel de proces de închidere-deschidere, ... sau ... o organizare contrativă a spațiului". Autorul chinez menționat considera că de la mișcarea de revoluție a pămîntului și pînă la propria noastră respirație nu este nimic care să nu fie* k'ai-ho, *care să nu conțină expansiune și condensare. De fapt este o lege mai generală care acționează acolo unde „lucrurile cresc și se dezvoltă" prin expansiune și condensare, dar ea ne ajută să înțelegem și „cum se desăvîrșește pictura".*

Autorul analizează și alte probleme de stil și compoziție în lumina principiilor generale de Yin-Yang, K'ai-ho, consonanță și echilibru al tensiunilor. Oricare din acestea ar prevala, ceea ce se urmărește este reducerea conținutului la esențele sale, restrîngînd astfel numărul elementelor compoziționale, evitarea aglomerărilor de figuri, pluricentrismul atunci cînd numărul acestora este mai mare, spațierea ca mod de combinare a părților într-o grupare, concentrarea semnificațiilor, pasiunea pentru simplitate și claritate.

[1] Ion Frunzetti, *loc. cit.*, p. 9.

Pluricentrismul sau centru mobil face ca pictura chineză — sulurile cu peisaje îndeosebi — să se apropie de muzică și literatură, în modul de a fi percepută prin introducerea factorului timp: nu numai compoziție spațială, dar și experiență în timp, intervenția unor principii temporale ca în muzică (prin trăirea temporală a spațiului), era și aceasta o metodă de căutare a adevărului pictural care mergea însă dacă nu în opoziție, alături de știința perspectivei ce „a realizat iluzia adîncimii...., a dat continuitate și mensurabilitate unității spațiale", dar a pus perceperea spațiului „în cămașă de forță"...

Chinezii au aplicat în schimb și au perfecționat principiul celor trei adîncimi — *planul frontal, distanța mediană și cea îndepărtată, iar în corelație cu acest principiu Kuo Hsi distingea trei feluri de distanțe:* kao yuan — distanța înaltă *cînd privirea urcă spre munți;* shên yüan — distanța adîncă, *atunci cînd privirea alunecă mai departe pînă în spatele munților, și* p'ing yüan — distanța aplatizată, *cînd privești de sus de pe coasta muntelui peste dealuri joase și aplatizate.*

Pictura chineză nu se reduce la datele percepției vizuale, iar preocuparea pentru vizualizare este de genul iluziei psihologice și nu al ochiului „realist". De aici evitarea unor exteriorizări spectaculoase fără tensiune interioară, precum și a efectelor descriptive, de pildă prin sugerarea a cît mai multă mișcare contururilor pentru a intensifica vibrația între obiectele reprezentate, prin variația ritmică a acestora. Aici intervine un nou element de estetică a picturii chineze: t'iao li mo, *care în concepția lui Shen Tsung-ch'ien înseamnă că sînt cele mai importante lucruri în pictură: t'iao este „unirea elementelor alăturabile urmată de despărțirea lor în așa fel încît să nu fie nici nepotrivite, nici răzlețite",* li *„înseamnă restrîngerea elementelor încurcate și aranjarea lor în așa fel încît să nu rămînă nici răsturnate, nici oblice", iar* mo *este „asocierea lucrurilor care stau ascunse și nu pot fi văzute, cunoscută sub numele de linie de cretă".*

Este pe deplin îndreptățită remarca autorului că „Înțelegerea deplină a unor astfel de subtilități ale tensiunii reclamă ani întregi de studiu și nici atunci nu este prea ușor să fie definite exact trăsăturile specifice ale compoziției chineze. Ar putea fi evidențiată doar structura lineară și anume interacțiunea contururilor ritmice și a spațierii ritmice în planul pictural".

Principiul celor trei dimensiuni *a influențat și* scara *sau felul* măsurii, *în sensul folosirii nu atît a scării fizice, calculată prin normele științifice ale perspectivei, cît mai ales a* scării psihologice, *„atît de diferite de a noastră încît ajunge să ne uluiască", fără a produce însă sentimentul îndepărtării de la normele realului. Și aceasta pentru că accentul cade pe* sugerarea *realului în concordanță cu* adevărul psihologic *a perceperii și nu pe* descrierea *sa în acord cu* adevărul geometric *al perspectivei științifice. După părerea lui George Rowley, aceste moduri de abordare a spațiului nu numai că nu constituie un handicap sau o infirmitate pentru pictorii chinezi, ci, dimpotrivă, ei dețin supremația „în materie de organizare în plan a spațiului pictural" ținînd, firește, seama, de ceea ce am spus deja cu privire la înlocuirea echilibrului axial și a schemelor geometrice în realizarea unității prin coerența temporală și consonanță. Și aceasta în ciuda anumitor caracteristici ale picturii chineze, care este o* artă a timpului, *a cărei unitate se întemeiază pe* coerență *și nu pe stabilitate, calități care, după propriile sale cuvinte, sînt „distrugătoare de cadru"; se folosesc în schimb metode ca „ritmarea secvențelor, folosirea unor puncte de oprire, consonanța și tensiunea". Eu nu m-aș pronunța atît de categoric, dar problema rămîne deschisă și se vor mai putea pronunța specialiștii în problemă (nu e cazul semnatarului acestor însemnări).*

Se vorbește mult mai puțin decît ar merita — și nu numai în această carte — de un principiu al gîndirii chineze care echivalează în sfera picturii cu ceea ce a însemnat pentru pictura europeană principiul clar-obscurului. Este vorba de interac-

ţiunea plinurilor şi golurilor picturale, a formelor negative şi pozitive, a cărei înţelegere decurge dintr-un principiu dialectic mai general, de ontologie a fiinţei. În Dao-de-ying a filosofului antic Lao Tze, putem citi:

„Treizeci de spiţe se unesc într-un butuc, formînd roata, iar folosirea roţii depinde de existenţa golului dintre ele. Din lut se fac vase, iar folosirea vaselor depinde de golul din ele. Se deschid uşi şi ferestre pentru a face o casă, iar folosirea caselor depinde de golul din ele. Iată ce înseamnă folosul fiinţei şi utilitatea nefiinţei".[1]

Ceea ce în alte spaţii de cultură este horror vacui, teamă, de vid, în cultura chineză dobîndeşte o funcţie concretă, constructivă, iar acest mod de a gîndi contribuie la o redare mai plastică a fluxului vieţii. Şi trebuie să recunoaştem că nici un desenator al Renaşterii nu ar fi putut scrie: „Pictura se asemuieşte cu aburul şi cu norii ce se ridică în spaţiu, se strîng în jurul stîncilor şi plutesc deasupra unor întinderi largi, producînd un joc de umbre şi lumini".

Cert este că dialectica subtilă a raportului între plinuri şi goluri exercită o înrîurire modelatoare asupra spiritului chinez, asupra sensibilităţii estetice, atrasă şi nu înfricoşată de misterul vidului. Chiar fără a fi subjugată de conceptul parmenidian al existenţei care neagă radical nonexistenţa, mentalitatea europeană este totuşi înclinată să privilegieze considerabil existenţa care în artă devine chiar o preferinţă pentru ceea ce este palpabil, corporal, sensorial. Este adevărat că Hegel a reabilitat ideea de nonexistenţă, nimicul, pînă la a face din ea un principiu fundamental, alături de existenţă, al unei grandioase construcţii filosofice. În filosofia hegeliană sinteza dintre existenţă şi nonexistenţă pe deplin raţionalizată se realizează prin devenire. Niciodată însă nonexistentul nu a dobîndit în artă o asemenea valoare funcţională ca aceea pe care o are golul în pictura chineză,

[1] Yan-Hin-Shun, *Filosoful antic chinez Lao-Tze şi învăţătura sa*, Editura de Stat, 1953, p. 123.

unde el nu este doar un complementar al plinului, ci îi determină valoarea compoziţională. A existat şi aici o evoluţie deoarece nici chinezii nu au descoperit dintr-o dată valoarea de reprezentare a golului, dar ei au intuit mai de timpuriu „funcţionalitatea golurilor ca amplificatori", ca factor de expresivitate şi, mai ales, au ştiut să facă dintr-un principiu filosofic care recunoaşte şi afirmă cu îndrăzneală demnitatea ontologică a nimicului, a nonexistentului, un principiu de compoziţie artistică statornic şi de mare productivitate. Mai mult decît atît: „nimicul" spiritualizat sau misterul vidului simbolizează acel „nonexistent în care sălăşluieşte existentul", iar calitativ vorbind „golurile au cîştigat o importanţă mai mare decît plinurile".

Aceasta explică de ce în pictura chineză pe primul plan se află nu raţionalitatea geometrică, exteriorizarea emoţiilor, inteligibilitatea formei, ca în cea occidentală, ci intuiţia vieţii interioare a naturii, sugestia, dezinvoltura, misterul ce pare a sălăşlui dincolo de materialitatea lucrului şi dincolo de formă.

Cartea lui George Rowley are marele merit de a neintroduce în filosofia şi antropologia picturii chineze. Este un admirabil model de analiză a unei arte strălucite, de profundă originalitate, în contextul unei table de valori ce defineşte spiritul chinez, în consens cu matricea stilistică a culturii chineze. Deşi se ocupă doar de principiile picturii chineze, lucrarea sa ne ajută să înţelegem mai bine liniile de forţă ale spiritului chinez, filosofia optimistă, purtătoare peste milenii a unor înţelepciuni străbune şi vitalitatea spirituală a unui mare popor — mare nu numai prin număr, ci îndeosebi prin sufletul său mare, precum simbolul muntelui, în care măreţia cosmică se îmbină cu statornicia, echilibrul şi puterea de viaţă a valorilor morale şi estetice.

AL. TĂNASE

SOȚIEI MELE, MARION

PREFAȚĂ LA EDIȚIA A DOUA AMERICANĂ

Cartea de față este o încercare de definire a trăsăturilor culturii chineze și de analiză a modalităților lor de expresie în principii picturale. Întrucît găsirea unor echivalenți satisfăcători ai termenilor chinezi a fost imposibilă, pentru o mai mare acuratețe am recurs la transliterarea principalilor termeni și la introducerea lor ca atare în text. Tot atît de dificilă a fost și aflarea unui termen unic pentru o idee picturală anume deoarece termenii înșiși au suferit interpretări și reinterpretări de la o perioadă la alta, iar scriitorii chinezi nu au fost nici ei consecvenți în folosirea lor. Pentru mai multă claritate, să reținem faptul că terminologia chineză este mult mai bogată cînd se referă la esența artei și mai limitată cînd descrie procedeele și mijloacele artistice, probabil pentru că acestea din urmă au fost preluate ca reguli acceptate de toți, fără să mai fie necesară o formulare a lor în termeni conceptuali Pentru noi, unitatea, ordinea și puterea de expresie sînt noțiuni de bază ale oricărei compoziții, dar chinezii au tendința de a descrie fiecare proces în parte în loc să-l definească prin termeni unici (vezi „Glosar", p. 166).

Abordarea diverselor curente din cultura chineză ni se pare tot atît de anevoioasă. Comparaţiile cu opţiunile apusului, departe de a fi de vreun folos, sînt mai degrabă înşelătoare, totuşi o abordare a experienţei chineze depăşeşte puterea noastră de înţelegere dacă nu facem o apropiere cu direcţiile culturii occidentale. În discutarea fiecărei atitudini estetice, s-a recurs la procedeul stabilirii a două polarităţi occidentale între care ipostaza chineză este sesizabilă. Numai în felul acesta pot fi evitate capcanele de interpretare a spiritului chinez în termenii occidentali de idealism, naturalism, subiectivism, romantism sau modernism. De pildă, dacă atît pictura chineză cît şi pictura „modernă" sînt mai intuitive, mai abstracte şi mai sugestive decît a putut fi vreodată pictura occidentală din Evul Mediu pînă în zilele noastre, nu înseamnă că aceste atitudini superficiale ar avea cauze identice. Intuiţia chineză este cît se poate de departe de subiectivismul contemporan; caracterul abstract al compoziţiei chineze rezultă mai curînd din simplificare şi eliminare decît din automatismul şi distorsionarea formelor, iar sugestia, deşi menită să înlesnească puterea de înţelegere a necunoscutului, se îndepărtează arareori de la legile naturii. Pictorii noştri de azi se străduiesc din răsputeri să găsească noul şi senzaţionalul, în timp ce artiştii chinezi şi-au durat opera pe ceea ce era consolidat şi matur. Dacă privim pictura chineză cu ochi moderni nu facem decît să-i pierdem sensul. Trebuie să ne străduim neîncetat să evadăm din noi înşine şi din epoca noastră intens psihologizantă şi dominată de maşini. Numai astfel vom putea ajunge la armonia interioară a spiritului chinez, întruchipată atît de magistral în pictura chineză.

Prima ediţie a fost ilustrată pe baza colecţiei Dr. DuBois S. Morris, donată cu generozitate Universităţii Princeton la bicentenarul ei. Desigur, o singură colecţie, fie ea publică sau particulară, nu va fi niciodată atît de cuprinzătoare încît să poată ilustra pe deplin textul de faţă. De aceea, exemplele pentru cea de a doua ediţie au fost selecţionate din mai multe surse. Operele reproduse au fost alese după criteriul calităţii, al concordanţei tematice şi al ilustrării întregii istorii a picturii chineze din perioada Han pînă în timpurile moderne.

AUTORUL

Princeton University, 1959

Partea întîi

TEMĂ ŞI INTERPRETARE TEMATICĂ

INTRODUCERE

Arta ca şi religia se ocupă de realitatea interioară. Artistul scoate la iveală ceea ce se află în intimitatea vieţii şi nu în afara ei. Privit astfel, artistul s-ar înrudi cu misticul, numai că spre deosebire de acesta din urmă care caută plenitudinea, „prisosul vieţii", artistul se transformă în creator. Creaţia astfel privită este, după spusele unui bătrîn învăţat medieval, produsul atot-născocitoarei „logodne a spiritului cu materia". Orice creaţie diferă în funcţie de ochiul cu care artistul îşi vede chipul de creator, de materia primă, experienţa umană pe care o transfigurează şi natura spiritului absolut pe care speră să-l reflecte. Este oare Absolutul său fiinţă divină sau forţă oarbă? Dotat cu imaginaţie, ce altă facultate umană preţuieşte el mai mult, credinţa, intuiţia, raţiunea sau percepţia senzorială? Poate lumea naturală să fie analizată sau este hărăzită să rămînă învăluită în mister? Pînă cînd nu vom cunoaşte principiile de bază care guvernează Natura, Omul, Dumnezeirea sau aşa cum spun chinezii, Cerul, Pămîntul şi Omul, nu vom putea înţelege pe deplin arta nici unei civilizaţii.

Ce face ca o pictură să fie chineză? Cuvintele nu ne vor sluji niciodată să formulăm un răspuns corect pentru că arta însăşi este revelaţia directă şi nemijlocită a spiritului unui popor. Spiritul se manifestă cu atîta pregnanţă încît arareori ne mai întrebăm de ce cutare ceramică este grecească, o

sculptură este indiană, sau de ce acest portret este italian şi acel peisaj englez. Cu toate că aceste caracteristici ale spiritului par cît se poate de evidente, rădăcinile lor se află adînc împlîntate în orientările timpurii ale diverselor culturi. Ele formează intangibilul care întruchipează speranţele şi năzuinţele unui popor; ele sînt incomensurabilul care determină răspunsul la cele trei probleme fundamentale ale experienţei, Natura, Omul şi Dumnezeirea. S-ar părea că fiecare cultură şi-a avut propriile ei înclinaţii. Raţiunea şi frumuseţea corporală erau punctele forte ale artei greceşti. Hinduşii se simţeau atît de îndemnaţi spre religie încît simbolul religios rivaliza cu voluptatea naturală a formelor lor tropicale. Importanţa individului şi dibăcia lui de a mînui problemele materiale şi tehnice au fost precumpănitoare în arta occidentală. Dar, în fiecare caz, trăsăturile culturale definitorii au determinat şi natura artei. Dar ce a predominat în China? Răspunsul este unic şi surprinzător. Chinezii nu au contemplat viaţa prin intermediul religiei sau al filozofiei sau al ştiinţei în primul rînd, ci prin artă. Toate celelalte activităţi par să fi fost colorate de sensibilitatea lor artistică. Chinezii preferau religiei arta de a trăi pe pămînt; în locul unui sistem raţional, ei îşi plăsmuiau o gîndire poetică, imaginativă; iar în locul ştiinţei ei se lăsau duşi de fanteziile astrologiei, alchimiei, prezicerilor sau ghicitului în fire de pămînt. Dacă aceste observaţii par să fie un joc nefiresc al imaginaţiei, să repunem pictura în drepturile ei. Pictura chineză nu a fost niciodată slujitoarea religiei cu excepţia vremurilor de influenţă a budismului, şi acesta un crez adus în China de aiurea; ea a evitat capcanele raţiunii, fie ele întruchipate în frumuseţea greacă a proporţiilor matematice sau în limitele moderne ale abstracţiei pure; ea a scăpat de glorificarea eului în varianta exprimată de romantism, expresionism sau suprarealism; şi, în sfîrşit, nu a supraevaluat niciodată imitaţia în dauna recreării imaginative a expe-

rienței. Din păcate, este foarte ușor să spui ceea ce *nu este* pictura chineză dar extrem de greu să spui ce *este*.

Ne-am propus în primul rînd să demonstrăm în lucrarea de față că pictura chineză a excelat în puritate artistică. Nu numai că alte discipline nu au reușit să contamineze creația artistică, dar cele două moduri principale de gîndire în China au fost deosebit de favorabile artei. Așa cum creștinismul și tradiția elenistică au plămădit arta noastră europeană, în China, două doctrine de viață indigene — daoismul[1] și confucianismul[2] — au determinat climatul cultural în care a înflorit ulterior pictura. Evident, fiecare din aceste curente a fost prelucrat și adaptat pe rînd necesităților perioadelor istorice succesive. Spiritul *dao* ce animă

[1] Una din direcțiile principale ale filozofiei antice chineze, bazată pe noțiunea de *dao*. *Dao*, în traducere literară „drum", „cale" a căpătat sensuri și semnificații multiple, constituite într-un îndelungat proces de abstractizări succesive. Începînd din sec. 5—3 î.e.n., *dao* devine o noțiune tradițională în filozofie, desemnînd inițial izvorul tuturor lucrurilor, apoi calea devenirii naturale, cauza primă a tot ce există, lege universală a mișcării și schimbării lumii, independentă de voința divină sau omenească. Potrivit doctrinei daoiste lumea materială este necreată și nepieritoare, dirijată de *dao* — principiul ordinii necesare în natură, societate și gîndirea umană. Indeterminat, se află totodată ca vid, și ca sursă inepuizabilă a lumii. *Dao* este legat de principiul dialectic al contradicției. Fiind nesfîrșit, *dao* unește în sine ceea ce exitsă și ceea ce nu există. Inepuizabil, el se actualizează fără întrerupere. El este temeiul și calea, pentru că generează din sine și după măsura sa.

[2] Larg curent de idei sociale în China, apărut în condițiile formării și consolidării relațiilor feudale și constituit pe baza învățăturilor lui Confucius (c. 551—479 î.e.n.), dezvoltate de discipolii și continuatorii acestuia. În centrul acestei doctrine se află problema conducerii armonioase a societății și statului, condiționată de autoperfecționarea personalității. Atenția principală este acordată stabilirii subordonărilor ierarhice în societate și familie, potrivit principiului funcției, poziției ocupate și vîrstei.

un peisaj Sung[1] era doar un strigăt îndepărtat al unei plăsmuiri daoiste dintr-un basorelief din perioada Han, iar confucianismul lui Confucius[2] a

[1] A intrat în tradiție clasificarea obiectelor de artă după numele dinastiilor în care au fost create. Cu tot riscul arbitrariului și schematizării pe care orice prezentare sinoptică o comportă, vom enumera principalele perioade cunoscute în arta chineză la care autorul se referă în lucrarea de față în funcție de dinastiile sub care au evoluat: *Perioadele anterioare dinastiei T'ang* (denumite convențional pre-T'ang) (c. 1766 î.e.n. — 618 e.n.) au cuprins: *Epoca legendarei dinastii Hsia* (sec. 21—16 î.e.n.), *Shang* sau *Yin* (c. 1766—1028 î.e.n.), *Chou* (c. 1027—256 î.e.n.), *Han* (206 î.e.n. — 220 e.n.), perioada celor *Șase dinastii* (221—589) și *Sui* (581—618); *Dinastia T'ang* (618—906); *Dinastia Sung*, împărțită în dinastia *Sung de Nord* (960—1127) și *Sung de Sud* (1127—1278); *Dinastia Yüan* (1270—1368); *Dinastia Ming* (1368—1644); *Dinastia Ching* (1644—1912), urmate de perioada *Republicană*). La 1 octombrie 1949 a fost proclamată *Republica Populară Chineză*.

[2] Kong Fu zi, în transcriere originară (numele latinizat a fost pus în circulație de iezuitul Matteo Ricci care a vizitat China către 1600 și a fost printre cei dintîi popularizatori al numelui și doctrinei înțeleptului în Europa). Confucius a fost întemeietorul unei școli filozofice cu pregnantă orientare etică și politică, de expresie aristocratică tradițională, a cărui gîndire a fost consemnată de către discipoli în cartea *Lun Yu*. Ontologia sa este dominată de spirit religios. Natura ar fi pătrunsă de o esență divină, cerească, din care s-ar desprinde natura umană, și ea, în ultimă analiză, tot cerească. Conform principiilor etice ale lui Confucius, fericirea ar depinde de ameliorarea morală, iar aceasta s-ar obține prin venerarea tradițiilor și supunerea față de împărat, față de instituțiile de stat. Elaborează noțiunea de „jên" (omenie) care indică, prin unele din notele ei, contururile unui gen de umanism incomplet, dar nu neglijabil. Hegel îi contesta elanul „speculativ" chiar în aplicația morală a principiilor: „Confucius este un înțelept practic, la el nu se găsește absolut deloc filozofie speculativă, ci numai bune și înțelepte învățături morale, din care nu putem cîștiga nimic deosebit. *De oficiis* a lui Cicero, carte de predici morale, ne oferă mai mult și lucruri mai bune decît toate cărțile lui Confucius. Din lucrările sale originale se degajează judecata că pentru celebritatea lui Confucius ar fi fost mai bine dacă acestea n-ar fi fost traduse".

căpătat proporţii vaste în neoconfucianism[1]. Cu toate acestea, pentru a reveni la scopurile noastre, întrucît fiecare doctrină întrupa constant o anumită concepţie despre viaţă, cele două moduri de gîndire s-au interpenetrat pentru a stabili în cele din urmă conţinutul, forma şi implicaţiile picturii chineze. Ce puteau avea cele două doctrine în comun pentru a fi capabile să determine modul specific de abordare de către pictorii chinezi a „logodnnei spiritului cu materia"? *Amîndouă căutau „realitatea interioară" în fuziunea contrariilor.* Cu alte cuvinte, acolo unde mintea europeană ar fi stabilit dualisme antagonice — materie-spirit, divin-uman, ideal-real, clasic-romantic, tradiţional-progresist, şi altele de acest fel — chinezii s-au situat pe o poziţie de mijloc. Altfel spus, ei au încercat să evite extremele spre deosebire de cei din apus care, în căutarea realităţii, urmăreau pînă în pînzele albe fiecare extremă a binomului. Acest mod de gîndire a determinat apusul să-i acuze pe chinezi de compromis, de urmărire a unei „medii" confucianiste şi de relativism în abordarea experienţei umane. Nu este locul aici să discutăm argumentele pro şi contra poziţiei chineze, cu excepţia faptului că, în loc să fie o medie statică în care extremele ar fi avut de suferit, fuziunea chineză era o unitate dinamică a contrariilor care aveau nevoie unul de altul spre a se completa reciproc. Artistul nu trebuie să fie nici clasic, nici romantic, el trebuie să fie şi aşa şi aşa, pictura lui nu trebuie să fie nici realistă, nici idealistă, trebuie să fe amîndouă, stilul lui nu trebuie să fie mici tradiţional, nici original, trebuie să fie şi unul şi altul. Indiferent de forţa şi de slăbiciunile opţiunii chineze, acesta era modul specific în care artiştii chinezi căutau „realitatea interioară"

[1] Curent filozofic apărut în China în sec. 10—12, ca expriesie a ideologiei feudalilor laici. Cuprinde două tendinţe opuse, ambele invocînd paternitatea lui Confucius: una materialistă, reprezentată îndeosebi de Chang Tsai (1020—1077) şi alta idealistă, reprezentată mai ales prin Chou Hsi (1130—1200), a cărui doctrină a căpătat caracter oficial de stat în China feudală.

în pictură. Adevărul despre chinezi şi despre arta lor pluteşte undeva între cele două extreme şi în încercarea noastră de a-l găsi vom discuta cîteva polarităţi pe care chinezii au reuşit să le îmbine. Cîştigul va fi dublu: se va evita astfel folosirea unor termeni occidentali ca impresonist sau romantic care falsifică cu totul natura curentelor chineze şi, în al doilea rînd, va pregăti terenul fluid şi relativ, de subtilă nuanţare şi acuitate superioară, necesar pentru înţelegerea picturii chineze.

SPIRIT ŞI MATERIE

Vom debuta de la contradicţia fundamentală între spirit şi materie. Apusul deschide între ele o prăpastie de netrecut. Pentru noi, spiritul aparţine vieţii de rugăciune şi idolatrie, iar materia rămîne în competenţa ştiinţei; astfel, arta noastră a fost împinsă la extremele sensului religios şi ale reprezentării naturaliste. Chinezii, neducînd metoda empirică destul de departe, nu au reuşit să dezvolte ştiinţele naturii, şi neîncercînd să urmărească natura spiritului pînă la limitele supreme ale unei divinităţi anume, nu au elaborat o religie adevărată în accepţiunea dată de noi cuvîntului. În schimb, chinezii şi-au întruchipat într-o concepţie unică atît domeniul spiritului cît şi cel al materiei. Aceasta înseamnă că pictura lor nu ar fi putut deveni niciodată atît de religioasă, mimetică sau expresionistă ca cea apuseană; totodată, arta lor a tins să preia funcţiile religiei şi ale filozofiei şi a devenit instrumentul major de transmitere a gîndurilor celor mai profunde ale omului şi ale simţămintelor sale despre misterul universului. Această concepţie unică a spiritului şi a materiei a fost întruchipată în noţiunea de *„dao"*.

Dao, ca izvor al tuturor lucrurilor, a fost afirmat în Capitolul XXV din *Tao Têh Ching*[1] (*Dao de jing*): „Ceva fără formă şi totuşi desăvîrşit a existat înaintea cerului şi a pămîntului, nu avea sunet, nu avea substanţă, nu depindea de nimic, neschimbător, străbătîndu-le pe toate şi inepuizabil. Ar putea fi muma tuturor lucrurilor ce se află sub cer. Dar numele-i adevărat nu-l putem şti. *Dao* este numele ce i-l dăm noi". Atribuind cu îndrăzneală principiului cosmic a lui *dao* virtuţi de entitate, chinezii s-au concentrat asupra noţiunii de unică energie universală, în locul vocaţiei occidentului pentru dualismele spiritului şi materiei, creator şi creat, însufleţit şi neînsufleţit, fiinţă şi nefiinţă. *Dao* astfel conceput a fost piatra de încercare a picturii chineze care a marcat imaginaţia creatoare, tematica şi interpretările ei. Cu toate că îşi avea obîrşia în meditaţii despre cosmos, pictorii Sung l-au transformat în „realitatea vie" pe care se străduiau să o picteze. Citim în Catalogul lui Hui Tsung[1] că „Cine se încumetă să abordeze sublimul nu ştie dacă arta este *dao* sau dacă *dao* este artă". După spusele unui pictor din perioada Ch'ing, Wang Yü[2], „pictura, cu toate că

[1] *Tao Têh Ching* (Cartea căii şi a virtuţii) conţine ideile lui Lao Tsŭ, filozof chinez din sec. 6 î.e.n. Bătrînul înţelept (numele semnificînd atît „bătrînul copil" cît şi „bătrînul înţelept", interpretat ca semn al înţelepciunii eterne) s-ar fi născut în anul 604 î.e.n. Tradiţia ne lasă să credem că ar fi trăit 160 sau chiar 200 de ani şi că s-ar fi întîlnit cu Confucius. „Cartea căii şi a virtuţii" este apocrifă, scrisă de discipolii lui în sec. 4 î.e.n. (Huang Yüan), bătrînului înţelept aparţinîndu-i în mare doar spiritul. *Tao Têh Ching* este marea carte a materialismului antic chinez, îmbinare a materialismului elementar cu o dialectică globală.

[1] Hui Tsung sau Chao Chi (1082—1135). Ultimul împărat chinez (1101—1125) din dinastia Sung de Nord. Eminent pictor şi caligraf, unul din cei patru maeştri recunoscuţi ai genului de pictură de păsări şi flori. Şi-a încercat talentul şi în pictura de peisaj şi de personaje. Se pare că ar fi fost şi un inovator în domeniul picturii asimetrice. *Catalogul* anonim al importantei sale colecţii de bronzuri şi picturi, *Hsüan Ho Hua-p'u*, el însuşi o capodoperă a caligrafiei, s-a păstrat pînă în zilele noastre şi conţine informaţii şi comentarii cu privire la 231 de pictori şi titlurile a 6192 de lucrări ale acestora, existente în colecţia imperială.

[2] Wang Yü (dinastia Ch'ing), autor al tratatului *Tung-chuang lunhua*. A insistat asupra necesităţii ca artistul, înainte de a se apuca de pictură, să cunoască natura pe dinafară. I se atribuie şi afirmaţia că „munţii şi grotele izbucnesc din sufletul pictorului".

nu este decît una din artele frumoase, îl conţine pe *dao*" şi, în discuţia despre primele manifestări ale unor concepţii picturale, Tung Yü, teoretician al perioadei Sung, spunea:

„De cercetezi tot ceea ce pămîntul sau cerul au născut,
Un singur spirit vei afla,
Ce plămădeşte totul şi pe toate el le schimbă,
Elanul ce influenţează misterios
Obiectele cîte or fi fost şi sînt şi le dă utilitate.
Ce este nu putem să ştim, nici noi nici alţii,
Şi, totuşi, el este al firii".

Potrivit acestor citate, activitatea artistului se apropia foarte mult de cea a misticului, în aceeaşi măsură în care daoismul ar putea fi numit un fel de mistică a naturii. Numai că în loc să caute comuniunea cu dumnezeu sau cu absolutul şi să ignoreze lumea pămîntească, artistul chinez a căutat armonia universală prin comuniunea cu tot ceea ce se află în jurul său. În alegerea unui subiect, temele din natură căpătau un sens nou pentru că totul se împărtăşea din misterul lui *dao*. Pentru noi, o stîncă este un obiect inert, neînsufleţit; pentru chinezi, stînca trebuie să fie vie.

Ideea aceasta a spiritului cuprins în neînsufleţit pune greu la încercare mintea apuseană. Chinezii recunosc că omul diferă de restul lumii materiale şi de formele minore ale existenţei, întrucît el este subiectul care le percepe, iar neînsufleţitele sînt lipsite de conştiinţă; cu toate acestea, ei susţin că şi alte forme ale existenţei au natura lor proprie care nu este altceva decît acel *dao* cuprins în ele. Pictorul vede sufletul muntelui cu care doreşte să se identifice în silueta acestuia. După cum spune Wang Wei[1], în versurile sale,

[1] Wang Wei (698—759). Poet renumit şi unul din cei mai mari pictori ai dinastiei T'ang, un maestru al laviului, autor al eseurilor „Secretul peisajului" şi „Reflecţii asupra peisajului". Se pare că a fost figura determinantă în mişcarea artistică care a susţinut unitatea picturii de peisaj cu poezia naturii şi a dispoziţiilor poetice sufleteşti şi unul din pionierii picturii monocrome în tuş. Istoricii de mai tîrziu l-au consemnat drept fondator al aşa-numitei Şcoli din Sud şi ca model al pictorilor-poeţi, însihăstriţi în nelumeasca împărăţie a naturii.

„Acele frumoase zile în Hsiang-yang
Mi-au ameţit bătrîna-mi inimă, de munte locuită".

Nu s-a trasat nici o linie de demarcaţie între viaţa naturii şi experienţa umană. Amîndouă aparţineau fiinţei elementare universale. Cu alte cuvinte, lumea materială, neexplicată de ştiinţă, a reţinut şi şi-a asumat atributele pe care noi le-am asocia domeniului spiritual. Este revelatoare observaţia că unii pictori din perioada Sung au făcut o distincţie între obiectele neînsufleţite din natură şi cele artificiale, făcute de mîna omului, poate, pentru că omul tulburase în ele ordinea *dao*, sau poate pentru că ele puteau fi pur şi simplu făcute cu rigla. Neîndoielnic, această categorie de artişti nu ar fi apreciat niciodată cubismul sau arta făcută de maşini şi s-ar putea prea bine ca aceasta să fie una din explicaţiile pentru care genul nostru de natură moartă a fost practic omis de chinezi în clasificările picturii. Florile trebuie să crească sau să pară că se dezvoltă, fructele şi legumele, cu toate că 36
sînt inerte, trebuie să fie animate de acea viaţă
interioară atît de minunat surprinsă de Mu Ch'i[1] 39
în *Şase prune*. Cît de neînsufleţită ni se arată acum o mare parte din natura noastră moartă; cît de lipsite de viaţă ne apar nenumărate din buchetele noastre de flori tăiate în comparaţie cu suflul de viaţă spirituală sugerat în fructele şi plantele

[1] Mu Ch'i sau Fa-ch'ang (mijl. sec. 13), unul din susţinătorii de seamă ai stilului *p'o-mo* (tuş împroşcat), veşnic în căutarea dezinvolturii prin epuizarea tuturor resurselor şi impulsurilor penelului. Artist de factură lirică în peisaj, a susţinut prevalenţa petei asupra liniei, preferînd laviurile şi subtilele gradaţii de tonalităţi cu care a creat impresia unor volume ce îşi făceau apariţia de departe, din ceţuri. A fost adesea socotit drept cel mai mare maestru al genului de păsări şi flori în tuş monocrom al epocii sale.

chineze. În faţa unui lujer de bambus trasat în
42 tuş sau a cîtorva frunze de stînjenel, privim lumea
naturală cu alţi ochi.

Peisajul a devenit, inevitabil, tema majoră a picturii. Ca şi în alte culturi, a început prin a fi un cadru pentru personaje, dar în perioada T'ang,
15 pe vremea părinţilor picturii de peisaj, Li Ssŭ-hsün[1] şi Wang Wei, peisajul a intrat în depline drepturi. Aşa cum o atestă atîtea lucrări originale, peisajul T'ang a rămas esenţialmente poetic, un soi de concepere edenică a naturii, acea prea-slăvită grădină în care toţi copacii erau arbuşti în floare şi munţii se înşirau ca o stranie aglomerare de dealuri miniaturale. Această lume naturală exista totuşi pentru ea însăşi şi nu ca un instrument al omului de propagare a stărilor lui sufleteşti; era total anonimă. Aşa cum scria Li T'ai-po[2], „aici este alt cer ş alt pămînt, un tărîm ce nu-i al omului". În perioada Sung, chiar atunci cînd pictorii făceau speculaţii pe marginea relaţiei dintre *dao* şi artă, peisagistica începea să implice o mai largă înţelegere a naturii nemărginite şi atotcuprinză-

[1] Li Ssŭ-hsün (615—716), om de stat şi pictor chinez, considerat părintele stilului „albastru şi verde" în pictura de peisaj. Unii istorici de mai tîrziu i-au declarat pe Li Ss -hsün şi pe fiul acestuia, Li Chao-tao, fondatori ai Şcolii de Nord din dinastia T'ang, caracterizată printr-o factură lineară, decorativă, în contururi ferme şi cu detalii precise, în culori vii de verde, albastru, alb şi auriu. Legenda spune că după ce ar fi pictat paravanele palatului Ta-t'ung cu peisaje de munţi şi ape curgătoare ce au stîrnit admiraţia tuturor, împăratul i s-ar fi plîns pictorului: „cascadele pe care le-ai pictat fac prea mult zgomot şi nu mă lasă să dorm".

[2] Li T'ai Po sau Li Tai-pe, Li Po, Li Bo (701—762), poet chinez din dinastia T'ang supranumit de contemporani „îngerul izgonit", „nemuritorul izgonit din cer", datorită darului cu care era înzestrat de a scrie cu o nemaipomenită repeziciune versuri cu muzicalităţi „celeste". Cîntăreţ delicat al naturii şi dragostei, observator necruţător al moravurilor, a alternat atitudinea euforică cu versuri simple şi sugestive ce amintesc de poezia populară.

toare. Peisagiştii, de la Ching Hao[1] pînă la Kuo
Hsi[2], dădeau impresia că încearcă să conceapă lu- 17
mea naturală ca un sistem universal comparabil cu sistemul cosmic. Printr-o simplă multiplicare a părţilor, îngrămădind munte peste munte, pictorii au redat sensul copleşitor al falnicei naturi nemărginite. Prin crearea centrului mobil şi deplasarea lui dintr-o parte într-alta, prin evitarea axelor compoziţionale şi prin deschiderea unor perspective laterale potrivit învăţăturilor lui Kuo Hsi, 24
reprezentările sugerau momente succesive de trăire, de experienţă în timp şi o mişcare care trecea peste limitele picturii, departe pînă în nemărginirea universului. Scopul a fost atins şi în timpul dinastiei Sung de Sud — dar prin mijloace opuse. Spre deosebire de multitudinea de munţi din peisajele mai timpurii, cîmpul de acţiune a fost re- 21

[1] Ching Hao (c. 855—915?), maestru al peisajului unanim recunoscut din perioada celor Cinci Dinastii (sfîrşitul dinastiei T'ang), autor al „Odei picturii peisajului" şi al unui important tratat „Observaţii asupra procedeelor în mînuirea penelului" (*Pi-fa-chi*), al cărui mesaj principal se referea la valoarea operei de artă, considerînd adevărul drept criteriu suprem: „Adevărul nu trebuie căutat în asemănarea exterioară, aparentă, ci presupune prezenţa în opera de artă a unei realităţi interioare, a spiritului". Textul tratatului oferă o schemă modificată a celor „Şase principii" stabilite de Hsieh Ho cu patru veacuri în urmă; astfel: „Cele şase reguli de bază" ale picturii sînt, potrivit lui Ching Hao, *chi* (spiritul, suflul vital, vitalitate sau însufleţire), *yün* (armonie, ritm sau expansiune ritmică), *ssu* (gîndire sau concentrare mentală), *ching* (decor, motiv), *pi* (penel sau pensulaţie), *mo* (tuş sau tonalitate). Inovaţia cea mai importantă adusă de Ching Hao în tehnica picturii a fost cea denumită *ts'un-fa*, procedeu ce se exprima prin modelarea şi texturarea iridată a formelor stîncoase, o fericită îngemănare a structurii (penelul) cu tonalitatea (tuşul).

[2] Kuo Hsi (1020—1090), peisagist eminent din perioada Sung de Nord. Fiul acestuia, Kuo Ssu, a colecţionat şi publicat în 1082 preceptele despre pictură ale tatălui său într-un eseu intitulat *Lin-ch'üan kao chih* (Despre nobilele mesaje ale pădurilor şi torentelor). Un artist, spunea el, „ar trebui să se identifice cu peisajul şi să-l observe pînă în momentul în care semnificaţia lui profundă i se dezvăluie".

22 dus la cîteva elemente, cum ar fi un învăţat dus de o barcă sau meditînd în faţa unei cascade şi un munte solitar în fundal. S-ar putea presupune că această imagine mai sumară a naturii sugera un loc anume — o mărime cunoscută, obiectiv sesizabilă; dar nu este aşa, artiştii din perioada Sung de Sud au perfecţionat un nou limbaj artistic, cel al „vîrfului de penel" şi al laviurilor monocrome prin care formele cunoscute se stingeau încet-încet în Nimicul necunoscutului. În timp ce în peisajele Sung de Nord, spiritul impenetrabil al naturii era insinuat prin multiplicarea formelor, taina lui era aici sugerată subtil prin camuflarea formei. În ameble cazuri, spaţiul nu era o cantitate cuantificabilă, ci un mijloc de sugerare a imensităţii de necuprins, astfel încît peisajul devenea un simbol vizual perceptibil al universului atotcuprinzător.

Să nu ne închipuim aceasta ca o tentativă deliberată a artistului de a-l picta pe *dao*, cu toate că nu lipsesc comentariile în acest sens; mai degrabă, noţiunea de *dao a* fost aceea care a generat acest tip de speculaţie atît de propice pentru creaţia artistică. Artistul gîndeşte ca un artist şi nu ca un filozof chiar în China unde pictorii erau adesea gînditori speculativi şi artişti în acelaşi timp. Arta înclină să se comporte în conformitate cu legile sale interioare şi cu propriile ei predilecţii, indiferent de analogiile derivate din filozofie sau religie. Desigur, majoritatea scriitorilor apuseni se fac vinovaţi de confuzia între teoretizarea artistică şi cea filozofică şi l-au mai tîrît, de-a valma, şi pe *dao*, în această încurcătură, fără nici un fel de consideraţie pentru semnificaţia sa istorică. De exemplu, a-l asocia pe Wordsworth[1] cu Lao-tsŭ şi pe deasupra a mai şi spune că „există o similitudine între concepţia lor despre viaţă şi filozofia naturii nu înseamnă decît o încălcare a primului

[1] William Wordsworth (1770—1850), poet romantic englez, unul din aşa-numiţii „poeţi ai lacurilor", cu o predilecţie vădită spre expresia simplă şi directă ca reacţie la poezia artificială a vremii. A cultivat lirica patriarhală cu accente mistice sau meditativ didactice.

principiu al evoluţiei istorice tot atît de grosolană cum ar fi să-l asemeni pe Pitagora cu Wordsworth. Pe de altă parte, cunoaşterea noţiunii de *dao* a fost permanent prezentă şi a influenţat imaginaţia pictorilor chiar înainte de a se fi identificat atît de categoric cu arta în perioada Sung. De aceea, nu ne este interzis să cercetăm ce alte noţiuni din sfera de cuprindere a lui *dao* ar fi putut influenţa creaţia artistică, în afară de cea a „identităţii spiritului şi a materiei" care în plan artistic ar însemna că *dao* este imanent şi infinit.

Dao se manifestă de asemenea ca un flux etern al existenţei şi devenirii. Cînd anotimpurile vin şi pleacă, toate lucrurile mor şi renasc. Se spune despre *dao:*

„Fiind mare, îşi urmează drumul;
Ducîndu-se, se îndepărtează;
Şi tot din depărtări se reîntoarce să plece iar".

Cît de puternic s-a putut întrupa această calitate de energie eternă în picturile de dragoni! *Dao* nu doarme niciodată. Formele apar şi dispar în apă, nori sau ceaţă; ritmurile lor se întorc şi se răsucesc într-o permanentă devenire. După cum spunea Lawrence Binyon[1], „Dacă Shelley[2] ar fi fost poet chinez, *Oda către vîntul de vest* ar fi fost adresată Dragonului". Cu toate că şi unii din pictorii noştri moderni încearcă să dea expre-

[1] Lawrence Binyon (1869—1943), poet şi conservator al Colecţiei de gravură şi desen la British Museum, autoritate marcantă în diverse ramuri ale artei, fin cunoscător al artei orientale. Autor al unui mare număr de volume de poezii, din care primul, „Poezii lirice", a văzut lumina tiparului în 1894; a publicat cîteva piese de teatru şi traduceri din literatura universală (Dante — Divina Comedie).

[2] Percy Bysshe Shelley (1792—1882), poet romantic englez. A cultivat lirica vizionară în poeme alegorice închinate luptei şi izbînzii omenirii, frumosului etern, eroului pur şi solitar, luptei adevărului împotriva tiraniei, în ode şi imnuri dedicate vieţii, dragostei şi naturii, poeme dramatice de inspiraţie iluministă proslăvind eliberarea omului, eseuri filozofice. *Oda către vîntul de vest* a fost scrisă la Pisa, în 1819.

sie acelei energii descoperite de ştiinţele de azi, ei nu au la îndemînă simboluri atît de universal cuprinzătoare. Confucius, pe cînd stătea pe malul unui rîu, a prins într-o splendidă metaforă esenţa devenirii: „O, ceea ce se duce este întocmai ca apa ce neîncetat se scurge, zi după noapte şi noapte după zi".

În flux este mişcare. Cum şi-ar dezvălui *dao* prezenţa fără mişcare? „*Dao* nu face nimic dar nu există nimic care să nu fie făcut." Din multe puncte de vedere acesta a fost cel mai subtil şi mai generos aspect al lui *dao*, capabil să-i insufle artei dinamismul interior.

Am observat mai înainte calitatea chinezilor de a însufleţi reprezentarea obiectelor statice, o calitate care depindea mai presus de toate de abstracţia ritmică a formei. Ideea de activitate lăuntrică a nemişcării a fost aplicată la toate relaţiile. În general ea a rezultat din interacţiunea celor două contrarii, „*yin*" şi „*yang*". Numai contrariile ne pot spune ceea ce trebuie să înţelegem:

„Greu şi uşor sînt stările ce se-ntregesc,
Lung şi scurt se pun la încercare,
Iar sus şi jos unul pe altul se determină".

S-a presupus că relaţia *yin-yang* declanşează tensiuni în întregul univers, între mare şi mic, cer şi pămînt, bărbat şi femeie, şi aşa mai departe. *Dao* rezidă în tensiune. Peisajul însuşi este o imagine de-munte-şi-apă[1] în care contrariile au nevoie unele de altele pentru a se completa. Cît de des peisajele din arta apuseană nu au fost decît studii exclusive de cer, de mare, păduri, pajişti,

[1] Muntele şi Apa constituie în concepţia chinezilor cei doi poli ai naturii. Muntele este imobilitatea în lume, calmul lucrurilor, iar munţii reuniţi — imaginea Imobilităţii. Apa curgătoare este entitatea care numeşte tensiunea, forţarea: apa curge fără întrerupere şi îşi atinge scopul. Binomul Munte-Apă semnifică, prin extensie peisajul, iar pictura de peisaj, la rîndul ei, se numeşte „pictură de-munte-şi-de-apă". Nu este o simplă sinecdocă, deoarece muntele şi apa prin relaţia de complementaritate şi opoziţie în care se află devin protagonistele transformării universale.

sau vreo altă dominantă topografică. Chinezii au aplicat peste tot acest principiu al unităţii contrariilor, în pictură, în legile dezvoltării, în structura unei compoziţii, în procesul creaţiei însăşi, şi chiar în estimarea valorilor artistice.

Semnificaţia nonexistenţei este atributul cel mai evident, şi în acelaşi timp cel mai evaziv, al lui *dao*.

„În *dao* singură mişcarea se întoarce,
Dar de folos nu este decît primitoarea neputinţă
Căci pe pămînt, deşi ce mişcă de Fiinţă a fost făcut
Fiinţa, ea însăşi din Ne-fiinţă s-a născut."

Recurgerea la non-existenţă în pictură, adică la goluri, îşi găseşte obîrşia istorică în fundalurile neutre, caracteristice tuturor artelor timpurii, iar compoziţiile picturale anterioare perioadei T'ang nu făceau nimic ele excepţie. În pictura occidentală, acest „nimic" neutru a fost înlocuit prin descoperirea spaţiului şi reprezentarea acestuia în chip de cer albastru, nori şi atmosferă. Chinezii au transformat golurile neutre ale picturii timpurii în vidurile spiritualizate din epoca Sung. În sfîrşit, în secolul al XIII-lea, pictorii au devenit atît de conştienţi de semnificaţia nonexistenţei încît absenţele exprimau mai mult decît prezenţele. Cam pe vremea perioadei Ch'ing aceste goluri au degenerat în spaţii de hîrtie albă, lipsită de sens, deoarece pictorii îşi pierduseră afinitatea pentru profunzimile noţiunii de *dao* şi au început să se complacă în a face „artă pentru artă". Observăm din nou că recurgerea la nonexistenţă în pictură a apărut mult mai tîrziu decît momentul în care fuseseră create simbolurile de gol funcţional la care se refereau daoiştii timpurii — ca golul lăsat între spiţele roţii, vasul căruia i se foloseşte vacuitatea, tot aşa cum la o casă funcţionalitatea este dată de interior sau de golurile ferestrelor şi ale uşilor; şi totuşi, genul de speculaţii cultivat de Lao Tsŭ şi

Chuang Tzŭ[1] a generat un climat cultural în care astfel de notații au putut fi pînă la urmă ridicate la nivelul spațiului neocupat, nelimitat și intangibil, atins în pictură. De fapt, *dao* cu noțiunile sale complementare, unitatea spiritului și a materiei, fluxul etern al tuturor lucrurilor, fuziunea contrariilor și semnificația nonexistenței au constituit piatra de hotar care a fundamentat toată pictura chinezilor și teoriile lor în artă.

[1] Chuang Tzŭ (c. 399—c. 295 î.e.n.), filozof chinez, poate cel mai mare dintre vechii daoiști. Potrivit concepției sale, „la origine se află ‚Nimicul' (*wu*); Nimicul nu are nume; din Nimic s-a născut Unul; Unul nu are formă". „În timpul marelui început al lucrurilor era un neant al formelor...; nu exista ființă sensibilă și prin urmare nici un nume". A promovat o doctrină întemeiată pe critica civilizației orașelor, pe ideea individualității omenești care trebuie să se dezvolte liber potrivit cerințelor naturii.

CERUL ȘI PĂMÎNTUL

Misticismul este trăirea nemediată a „realității ultime absolute". În sensul deplin al cuvîntului, nici o artă nu este mistică. S-a încetățenit expresia de „naturalism mistic" pentru a sublinia deosebirea între *dao* și influența sa asupra artei pe de o parte și celelalte forme de misticism, fie ele hinduse, neo-platoniciene sau creștine, în relațiile lor cu artele ce gravitează în sfera lor de influență. Deosebirea rezidă în conceperea lumii-de-dincolo și lumii-de-aici, sau a cerului și a pămîntului. Dacă un artist își fixează prea mult atenția asupra uneia dintre ele își va vedea opera invadată de lipsă de echilibru. Dacă o epocă se concentrează asupra lumii-de-dincolo, lumea-de-aici va părea lipsită de sens, astfel încît artiștii, în tentativa lor de a ocoli lumea materială, vor încerca să descrie lumea fericirii de apoi. O încercare de acest fel este ilustrată de arta bizantină în care scopul artistului era să creeze icoane întru proslăvirea lor în altare sau să împodobească zidurile bisericilor cu mozaicuri inspiratoare de veneratie și extaz. Splendoarea împărăției cerurilor era sugerată de fundalurile aurii și de strălucirea pietrelor scumpe de la curtea bizantină, simbol al ordinii cerești pe pămînt. Trupurile erau denaturate într-atît încît luau toate, în căutarea idealului, forme schematizate de arhanghel. Okakura a făcut o apropiere între arta bizantină și propria lui artă extrem orientală într-un comentariu pe marginea tezei noastre

că arta a început în Europa odată cu Cimabue, în timp ce el insista că ea lua sfîrşit atunci. Dezavuînd, desigur, interesul Renaşterii faţă de fidelitate în reprezentarea artistică, Okakura i-a opus spre argumentare încercările chineze şi bizantine de a transcede lumea materială, dar nu a ţinut seama de faptul că orice apropiere a acestora din urmă era cu totul eronată. Demersul chinez evita orice inovaţie picturală care ar fi putut orienta imaginaţia spre lumea-de-dincolo, exprimînd un mod de gîndire exact opus celui bizantin. Celestul *dao* aparţinea în aceeaşi măsură pămîntului. Cu toate acestea, numai faptul că el se arăta pe pămînt părea să-i reţină pe chinezi să picteze urîtul, sordidul sau diformul. Este inutilă orice încercare de a găsi paralelisme cu scene sau episoade din Bosch sau Grünewald sau cu romanticii care pictau grozăviile lumii naturale. În pictura chineză nu sînt pustiuri, nu sînt mlaştini cutremurătoare, nici locuri părăsite. Creaturile hibride, plantele deformate sau pomii contorsionaţi nu erau considerate mijloace demne de propagare a spiritului *dao* pe pămînt. Şi mai revelatoare decît orice este absenţa oricărei banalităţi sau platitudini. Chinezii au evitat ambele extreme, atît ale lumii-de-aici cît şi ale lumii-de-dincolo, şi pictînd scene din natură au fost capabili să ne poarte gîndurile spre tîlcul ascuns al imaterialului.

Că adevărata lume-de-dincolo era străină vocaţiei chineze pentru viaţă a fost mai tîrziu demonstrat de degenerarea daoismului în daoism ocult. Această formă degradată a preluat folclorul chinez devalorizîndu-i temele legendare despre „Regina-mamă a Vestului", divinităţile aerului, mării şi stelelor, duhul om-pasăre şi alte creaturi hibride, nemuritorii sau *hsien*, împreună cu alte plăsmuiri ale unei imaginaţii imature atît de caracteristice artei cînd cade pe mîna analfabeţilor. Aceasta era o concepere feerică a supranaturalului; nemurirea *hsien*-ului daoist era considerată ca o prelungire a bătrîneţii fizice în care nemuritorul era eliberat de vicisitudinile vieţii şi înzestrat cu puteri magice de subsistenţă cu roua şi de zbor

înaripat către „Insulele Fericirii" de la soare-răsare sau către muntele paradisiac al „Reginei-mamă" către soare-apune. Cînd magia este modalitatea de abordare a supranaturalului, imaginaţia va fi întotdeauna readusă pe pămînt. Nemuritorii şi tărîmurile feerice erau încă destul de strîns legate de pămînt în comparaţie cu şi mai ne-lumeştile concepţii creştine despre împărăţia cerurilor unde omul se înalţă dantesc tot mai sus şi mai departe de pămînt în căutarea luminii celeste. Deosebirea dintre creştini şi chinezi poate fi pregnant ilustrată prin aşezarea norilor apusului şi luminii paradisului alături de zburdălnicia unui spiriduş daoist (*hsien*) într-o pictură de „munte-şi-apă". Picturile daoist oculte erau replicile personificate ale pergamentelor cu dragoni. Ele simbolizau forţele naturii şi erau redate în mişcări libere, ritmice pe care mintea noastră le asociază adesea cu goana norilor, cu frunzişurile în bătaia vîntului şi cu scurgerea apelor. Pe de altă parte, ele exprimau o concepţie puerilă despre supranatural, definit ca tărîm al zînelor şi spiriduşilor.

DIVIN SI UMAN

Pătrunderea în tîlcul nereligios al picturii chineze ne face să înţelegem cît de îndatorat îi este creştinismului apusul. Hiatusul între dumnezeu şi om a stîrnit emoţii intense, a căror absenţă este de-a dreptul izbitoare în China. În apus, se întîlnesc la tot pasul extremele creştine ale binelui şi răului, păcatului şi căinţei, ale proniei cereşti şi indigenţei umane. Rembrandt a imortalizat durerea, suferinţa şi iertarea. Michelangelo a surprins în *Terribilità* lupta dramatică a liberei voinţe a omului. Pentru nişte cugete învăţate să vibreze la astfel de reverberaţii religioase pictura chineză pare să scoată la iveală o altă lume.

Nici daoismul, nici confucianismul nu au oferit un răspuns religios la întrebarea „Ce este omul, ca să-ţi baţi capul cu el şi să-i dai luarea Ta aminte?"[1] *Dao* era impersonal şi de aceea nici nu s-a pus sub semnul întrebării existenţa sau lipsa vreunei afinităţi între divin şi uman. Aşa cum am observat, era un tip unic de misticism în virtutea căruia exprimarea prin intermediul artei avea mult mai multă congruenţă decît cea religioasă. Confucianismul, la rîndul său, nu era cu adevărat o religie şi de aceea nu ar fi putut da un răspuns religios problemelor omului în căutarea unei vieţi superioare. Rolul confucianismului în conducerea

[1] *Biblia*, „Cartea lui Iov", Cap. VII (Iov se tînguieşte de ticăloşia omului), 17, Bucureşti, 1968.

societăţii chineze este unul din fenomenele cele mai surprinzătoare din istoria omenirii. Cum a fost oare posibil ca o doctrină să fi supravieţuit timp de două mii de ani fără să se fi ajuns la deificarea lui Confucius şi la consacrarea credinţei sale religioase? Poate, cultul strămoşilor era într-adevăr capabil să satisfacă necesităţile religioase ale chinezilor, sau poate adoptarea budismului a venit la momentul oportun, sau daoismul a fost suficient pentru a da o noimă misterului universului. 4 6

O explicaţie mai rezonabilă constă în esenţa umanismului confucianist. Desigur, umanismul nu este altceva decît o falsă denumire dată confucianismului aşa cum daoismului i s-a atribuit accepţiunea de misticism. Fără doar şi poate, confucianismul, s-a axat pe relaţiile dintre oameni, arătînd un interes minor pentru metafizică şi evitînd necunoscutul cu toate că îi accepta existenţa. „Atîta timp cît omul nu ştie totul despre cei în viaţă cum poate el să ştie ce-i cu morţii?" Cu toate acestea, era ceva mai mult decît un umanism în care omul depindea numai de el însuşi. Umanismul vulgar are tendinţa de a deveni terestru şi de a omite ceea ce e mai bun din experienţa umană. Umanismul lui Confucius avea o putere apropiată de a religiei prin recunoaşterea unor valori superioare umanului de vreme ce cultul strămoşilor dădea omului sensul permanenţei şi un simţ al demnităţii. Confucius îl vedea pe om în perspectiva unui univers moral în care ordinea etică pe pămînt era sincronizată cu cea ecelestă orînduită de „Fiul Cerurilor". Aşa cum corpurile cereşti se roteau în jurul Stelei Polare, structurile de pe pămînt trebuiau să se învîrtească în jurul unui conducător şi în felul acesta cele cinci afinităţi erau unite cu sistemul cosmic. „Cel ce a înţeles Marile Sacrficii a ajuns să cunoască sistemul cosmic ca pe propria-i mînă." 1 7 Ritualul şi studiul erau căile de atingere a armoniei sociale şi ele nu îşi aflau puterea în înţelepciunea omului contemporan, autoritatea fiindu-le conferită de strămoşi, de strămoşii legendari prin

intermediul formelor transmise de tradiţie şi studiul maeştrilor. De unde şi tipul uman superior era alesul învăţat confucianist care considera
10 *„jên"* — omenia — sau bunele relaţii între oameni, ca virtute supremă, întregită de alte valori ca dreptatea, bunele maniere, înţelepciunea şi sinceritatea. Această viziune a unui univers moral cu virtuţile sale etice i-a împrumutat picturii chineze o tonalitate morală şi nu o exaltare religioasă.

După preceptele confucianismului, sublimul în pictură pretinde artistului să fie eminamente moral. Chang Yên-yüan[1] scria: „Încă din timpurile străvechi, cei ce au lăsat în urma lor picturi excelente erau înalţii demnitari, aristocraţii, marii învăţaţi sau oamenii de înaltă ţinută morală". Alt scriitor insista că cel mai de seamă atribut al pictorului este „spiritul ales", în timp ce un confrate al lui credea că „omul va fi capabil să exprime înaltele principii şi să-i insufle o vitalitate pură numai după ce îşi va fi îmbogăţit sufletul şi perfecţionat caracterul". Tematica picturii trebuie la rîndul ei să fie valoroasă. Deşi artiştii de mai tîrziu nu au aderat cu stricteţe la tezele lui Hsieh Ho[2] care declara că nu există pictură care să nu fie destinată unui anume scop moral", subiectele cu personaje continuau să fie înălţate pe planuri superioare, dar diferenţiate, desigur, după gustul epocii în care au fost create. Schimbarea subtilă

[1] Chang Yên-yüan (n. 847 — m.?), pictor şi teoretician al artei din sec. 9, autor al unui tratat intitulat *Li-Tai ming-hua-chi* (Discurs asupra tehnicilor penelului folosite de Ku, Lu, Chang şi Wu).

[2] Hsieh Ho (479—542), portretist din dinastia Sui, considerat drept creatorul teoriilor ştiinţifice în pictura chineză, enunţate în tratatul intitulat *Kua-hua p'in-lu* (Cele şase principii). În conformitate cu tezele lui Hsieh Ho, opera de artă este guvernată de şase principii majore: însufleţire prin consonanţă spirituală, folosirea penelului după metoda structurală, desenarea formelor conform obiectelor lumii şi fiinţei lor adînci, plasarea corectă în planul pictural, aplicarea culorilor după particularităţile obiectelor, propagarea formelor transmise de experienţa trecutului, înglobîndu-le în operă prin studiul maeştrilor.

de ton moral poate fi percepută în contrastul dintre *Povaţa către doamnele de la Curte* de Ku K'ai-chih[1] şi *Femei şi copii jucîndu-se* de Ch'iu Ying[2]. În prima, preceptul moral era transmis prin intermediul unei naraţiuni didactice, pe cînd în cea de a doua, relaţia interumană era înnobilată de farmecul petrecerii în familie. Demnitatea şi bunele maniere în societate trebuie să fi fost perfect sugerate în renumita *Grădină de apus*, o pictură în

[1] Ku K'ai chih (c. 345—405), mare maestru al picturii din perioada celor Şase Dinastii, unul din cei trei discipoli ai lui Wei Hsieh, considerat prin tradiţie unul din fondatorii picturii de pesaj în China. În sec. 9, Chang Yên-yüan i-a descris maniera prin cuvintele ridicate ulterior la rang de normă a literaturii estetice în China: „Concepţia sa era perfect conturată încă înainte de a-şi aşeza pensula pe hîrtie. Pictura odată terminată, întrupa această concepţie deci era vizualizată de forţa spiritului. A scris *Însemnări despre pictura de pe muntele Yun-tai*, *Imn închinat înfloririi picturii în epocile Wei şi Ch'in* şi eseul *Despre pictură*. Povestea spune că s-ar fi îndrăgostit de o tînără din vecini care însă nu-i dădea nici o atenţie. De ciudă, pictorul a desenat-o pe un perete al camerei sale şi a înfipt un ac în dreptul inimii. Tînăra s-a îmbolnăvit de o boală stranie de inimă şi nu s-a putut vindeca decît după ce pictorul a cedat rugăminţilor ei şi a smuls acul din perete. Notabilul om de stat Hsieh An (320—385) obişnuia să spună despre Ku K'ai-chih: „De cînd există omul pe pămînt, nu s-a mai născut nici unul care să-l poată egala pe Ku".

[2] Ch'iu Ying (activ între 1522—1560), pictor peisagist chinez din dinastia Ming, a abordat diverse stiluri şi a lucrat în afara vreunei şcoli de pictură anume. Este renumit mai ales datorită picturilor sale reprezentînd în detaliu splendoarea palatelor chineze şti diverse scene de banchet precum şi siluete delicate de femei. Multe din operele sale poartă inscripţii, aplicate în timpul vieţii artistului sau după moartea lui, atribuite sau executate de mari învăţaţi chinezi ca Wen Cheng-ming, Wen P'eng, Wen Ch'a, Wang Ch'ung, Lu Shih-tao, Tung Ch'i-ch'ang sau Hsiang Yüan-pien. Subordonează funcţiile picturale ale culorii valorilor estetice intrinsece iar peisajele sale abundă în detalii. Stilul lui a fost introdus în occident la decorarea porţelanurilor, influenţînd arta sec. 18.

care artistul, Li Kung-lin[1] putea fi văzut practicînd artele în tovărășia prietenilor săi. Unei minți apusene, obișnuită cu portretizarea zeităților grecești și cu ierarhia creștină, sau învățată cu isprăvile eroilor clasici și cu scenele din viața lui Cristos, temele confucianiste i se înfățișează probabil ca niște portrete cît se poate de banale, dar sînt
4 atît de îmbibate de înțelesuri profunde că nu vor putea niciodată să devină convenționale în spirit. Dacă am pătrunde cu adevărat în gîndirea chineză, ne-am da seama că aceste teme înglobau principii morale și că ele întruchipau întreaga organizare a vieții, cu tot ceea ce îi aparținea — cultul strămoșilor, cele cinci afinități, familia ca celulă de bază a societății; ele se constituiau în ade-
2 vărate lecții de istorie și glorificau în același timp viața închinată studiului ca aspirație ideală a omului. Prin urmare, aceste implicații de profundă semnificație ridicau subiecte aparent laice la treptele atinse de religiozitate în pictura occidentală.
8 Prin ritual și prin normele bunei-cuviințe, confucianismul a inspirat decența vieții și grația tra-
14 iului în armonie. Reverența și eticheta rituală erau principiile călăuzitoare în confucianism, virtuți ce arareori le-am putea atribui picturii occidentale în măsura în care aceasta nu avea un caracter religios. Europa a tins spre umanizarea tematicii religioase în timp ce China și-a îmbogățit subiectele laice cu aspirații nobile. Chinezii și-au găsit un loc știut de ei, undeva la mijloc de drum, între umanismul propriu-zis și teismul pur.

[1] Li Kung-lin sau Li Lung-mien (1049—1106), tradiționalist eclectic din perioada Sung de Nord, cu o atracție deosebită pentru studiul animalelor, cai mai ales, și o preferință mărturisită pentru subiecte confucianiste. Conform spuselor unui critic din sec. 17, Li Kung-lin era un exemplu tipic de artist care prețuia frumusețea spirituală imanentă a lucrurilor preferînd-o asemănării plate cu realitatea.

DAOISM SI CONFUCIANISM

După ce am schițat în linii generale sensurile atribuite de chinezi „Cerului, pămîntului și omului", să ne aplecăm în cele ce vor urma asupra artistului însuși și a problemelor sale artistice. Nu a existat vreo enumerare a calităților necesare unui artist în care chinezii să nu fi îmbinat, invariabil, nealăturabilele, opusele virtuți daoiste și confucianiste. Așa cum cele două doctrine s-au îngemănat în neoconfucianism, ele s-au contopit în ființa artistului, deobicei învățat confucianist prin formație și sihastru daoist prin aspirații. Această fuziune de virtuți contrarii i-a conferit pictorului chinez cumpănire și putere. Calea sigură spre sublim putea fi străbătută pînă la capăt doar atunci cînd stabilitatea dată de moderație, luciditatea și conformismul confucianist pășeau alături de imaginația hrănită din libertatea, firescul și misterul daoist. Shên Tsung-ch'ien[1] a aflat patru căi de formare a unei personalități alese:

„Purifică-ți inima și-ți vei spulbera frămîntările vulgare,
Citește mult spre a pătrunde în taina regescului tărîm al principiilor (*li*),
Renunță la faima de odinioară și te vei împlini puterea de cuprindere fiind mai mare
Întovărășește-te cu oameni cultivați pentru a-ți rafina manierele (stilul)."

[1] Shên Tsung-ch'ien, scriitor chinez din sec. 18.

Prima cale şi cea de a treia sînt daoiste pe cînd a doua şi a patra sînt confucianiste. Alt scriitor, comentînd rafinamentul sau eleganţa — calitate supremă confucianistă atît a pictorului cît şi a operei sale — enumera patru virtuţi daoiste care deschideau calea spre eleganţă şi anume: „veşnic nemulţumit" — pornit împotriva lumii, „atins de nebunie" — uitînd că există lumea, „sărman" — opunîndu-te îmbelşugatei lumi şi „solitar" — îndepărtat de căile bătute de toţi şi în felul acesta capabil să-ţi păstrezi eleganţa. Afirmaţiile par contradictorii, dar la o tentativă de sistematizare a acestor antinomii de tip *yin-yang* vom descoperi că ele scot la iveală o subtilă putere de pătrundere în intimitatea fiinţei unui artist şi în esenţa formării sale. Pictorul trebuie să fie umil şi să se ţină departe de renume pentru că spiritul nu se apropie decît de cei ce-i sînt adevărat receptivi; totodată, el trebuie să fie profund iar arta sa atot-cuprinzătoare prin universalitate. Pictorul trebuie să-şi păstreze spiritul pur, eliberat de orice l-ar putea profana, deşi trebuie să citească mult şi să călătorească în lung şi în lat. „Cum poate
7 cineva ajunge părinte al picturii fără să fi citit zece mii de cărţi şi să fi străbătut zece mii de mile?" Sărăcia să-i fie soarta, pentru că liber nu poate fi decît cel ce nu mai este mînat de dorinţa posesiunii, puterii şi plăcerii; pe de altă parte, Li Kung-lin şi mulţi alţi pictori erau admiraţi pentru ardoarea lor de colecţionari. Îmburghezirea sau primitivismul nu aveau nimic de a face cu pictorii chinezi întrucît ei aparţineau unei aristocraţii intelectuale şi preţuiau fructele alese ale civilizaţiei, Mai presus de toate, pictorul depindea de talentul său înnăscut şi i se cerea să-şi păstreze naturaleţea neîntinată dar nu-şi putea perfecţiona harurile naturale decît după ce ajungea la înţelepciunea clasicilor. „De îţi valorifici personalitatea (*hsing ssu*) nu-ţi va fi permis nici o clipă clasicii să-i uiţi". Dezinvoltura era ţelul suprem al artistului
27 către care tindea în execuţia unei opere, dar regulile erau făcute spre a fi cunoscute şi niciodată uitate. Un artist lipsit de sinceritate se putea prăvăli cu uşurinţă la treapta de jos a pictorilor profesionişti care nu încercau decît „să seducă ochii oamenilor simpli pentru a cîştiga cît mai mulţi bani", dar cu toate acestea el, nu trebuie să se ia prea în serios. Pictura trebuie să fie pentru un învăţat doar un mod plăcut de a-şi petrece timpul, un joc, chiar dacă el trebuie să se pregătească pentru pictură „ca şi cum ar aştepta un oaspete de vază." Fără sîrguinţă, pictura este nedesăvîrşită ceea ce l-a determinat pe Kuo Hsi să recomande pictorilor să lucreze ca şi cum „s-ar apăra împotriva unui duşman puternic;" pe de altă parte, chinezii apreciau legea anulării efortului potrivit căreia atenţia nu trebuia prea mult îndreptată asupra efortului ca nu cumva să-i pălească chemarea spre ţelul rîvnit. Simplitatea era adesea alăturată spontaneităţii. Un pictor Ming afirma că „simplitatea înseamnă lipsă de ostentaţie; se aseamănă cu acel ceva ce se numeşte rafinamentul unui adevărat om de cultură". Totodată, pictorul trebuia să se maturizeze, să devină multilateral şi să exerseze o mare diversitate de stiluri pentru a-şi plămădi propriul său stil. Îndată ce a ajuns la un stil personal, el trebuie să fie în stare să exprime mult prin mijloace puţine. În sfîrşit adevăratul pictor are ceva de nebun. Ku K'ai-chih excela în bufonerii, iar Huang Kung-wang[1] îşi spunea „Marele nebun *dao*". Se aştepta de la pictori să fie

[1] Huang Kung-wang (1269—1354), cel mai în vîrstă din cei „Patru mari maeştri ai peisajului" din perioada Yüan, şi-a modelat stilul la început după peisagiştii sec. 10, elaborîndu-şi ulterior o manieră proprie, mai ales prin omiterea prim-planului şi, spre deosebire de stilul Sung, prin acoperirea întregii suprafeţe cu detalii văzute de la înălţime mare şi în adîncimi foarte îndepărtate. A introdus în pictură tehnica „tuşului uscat" şi a pensulei aplecate, o inovaţie care a modificat radical dezvoltarea picturii chineze în tuş şi penel. I se atribuie următoarea afirmaţie: „Pictorul trebuie întotdeauna să poarte cu el cîteva pensule şi cînd întîlneşte nişte copaci deosebiţi într-un peisaj încîntător, trebuie să-i schiţeze fără preget pentru a le păstra trăsăturile naturale". Afirma într-un tratat lapidar *Hsieh shan-shui chüeh* că „Pictura nu este altceva decît o idee [şi] principiul corec-

trăzniţi, nebuni, nestatornici sau excentrici; şi totuşi, ei trebuiau să realizeze „*yün*"-ul sau ceea ce noi am numi acurateţe stilistică.

Yün se traduce cu armonie, rezonanţă şi corectitudine. Primul dintre canoanele lui Hsih Ho era asociat cu *ch'i*, sau spiritul, în renumita expresie *ch'i yün*, sau rezonanţa spiritului. În cazul de faţă, exprima fără îndoială felul în care se manifestă spiritul — adică, stilul, în sensul cel mai larg al cuvîntului. Cînd în perioada Sung, pictorul Ching Hao l-a făcut pe *yün* cel de al doi-
13 lea principiu al său, i-a analizat astfel dualismul: „*Yün* camuflează trăsătura de penel şi dă chip formei", referindu-se desigur la manifestarea picturală a spiritului *ch'i;* în al doilea rînd, abordînd critic idealul artistic, afirma că *yün* „preforma exterioară, nu vulgaritatea", opusul a ceea ce era înjosit, mărunt şi banal. În enumerarea celor cinci virtuţi şi a celor cinci păcate ale picturii, datînd din perioada Ming, Li Shih-ta folosea termenul de „*yün*" în sens de corectitudine ca antonim al nesăbuinţei. În fiecare din aceste exemple, întîlnim un ideal estetic cultivat în spiritul respectului confucianist pentru tradiţie, cuviinţă şi cultură. *Yün* obliga la urmarea regulilor şi la cunoaşterea legilor naturii, capabile fiecare să frîneze excesul de originalitate şi excentri-
45 citatea. „Pictorul trebuie să-şi dezvolte o personalitate proprie dar fără să uite să urmeze regulile". Chinezii insistau asupra faptului că libertatea şi tradiţia sănătoasă nu sînt incompatibile şi că pictorii trebuie să aibă atît calităţi daoiste cît şi confucianiste. Confucianismul le amplifica virtuţile morale şi le cultiva intelectul, în timp ce daoismul se apleca asupra însuşirilor creatoare ale meditaţiei şi spontaneităţii.

titudinii este cel ce guvernează întreaga execuţie." Cu alte cuvinte, un peisaj este un produs al minţii omeneşti şi nu un dat al naturii; succesul sau firescul lui depind de raportarea corectă a tuturor elementelor în compoziţie — pe scurt, de logica picturală.

PERSONAL SI IMPERSONAL

Preveniţi de tot ce s-a spus despre daoism şi confucianism, nu ne-am mai aştepta ca pictura chineză să insiste asupra evidenţierii particularităţilor individului. Personalitatea se conturează prin diferenţiere şi nu prin asemănare. În occident, individului, ca fiu al domnului, creştinismul i-a conferit o valoare anume, care a degenerat apoi, ajungînd la acel aberant ego, romantic-supradimensionat, al omului modern. În China, cu toate că era apreciată personalitatea individului, expansiunea idiosincraziilor personale a fost ţinută în frîu de necesitatea conformării la imperativele unei ordini sociale confucianiste sau ale armoniei naturale daoiste. În ciuda libertăţii şi spontaneităţii cultivate de daoism, omul tindea mai curînd să intre în armonie cu natura decît să amplifice importanţa propriei sale personalităţi. Tot aşa, sensul vieţii pentru un adept al confucianismului putea fi găsit numai în bunătatea morală care se întemeia pe ordinea socială a riturilor şi nu pe osînda sufletului omenesc. Confucius spunea: „Muzica ge- 8
nerează armonia universală iar ritualul fundamentează ordinea în univers". În ambele situaţii, armonia era scopul final al omului. Deci, stările pasive, dictate de bună-cuviinţă, etichetă şi calm, preţuiau mai mult decît emoţiile active stîrnite de dragoste şi luptă. Vocaţia psihologică a occidentului a fost urmărirea unor ţeluri intangibile,

apuseanul fiind dispus în căutările sale ori „să facă voia domnului", ori să urmărească prin luptă ţinta tot mai îndepărtată a progresului; prin contrast, chinezii preţuiau reticenţa, înăbuşirea dorinţelor, capabile să conducă la stările pasive ale calmului şi etichetei. Această diferenţă de finalitate a condiţionat toate implicaţiile personale şi emoţionale din pictura chineză.

7 Atitudinea unui popor faţă de personalitate reiese cel mai bine în portretistică. Întruchiparea unei personalităţi pline de viaţă a fost una din marile mîndrii ale picturii occidentale în timp ce nici un Tiţian, Rafael sau Rembrandt chinez nu s-a putut naşte vreodată. Pe de altă parte, pictorii-literaţi din China priveau cu dispreţ pînă şi simpla descriere a unei fizionomii şi categoriseau ca artă minoră portretele ancestrale pictate de profesionişti. Pentru noi, aceste portrete ale străbunilor au o atracţie specială, probabil datorită valorii lor decorative sau tentaţiei căreia îi sucombăm de a le asemui lucrărilor unor artişti ca Holbein. Multe din ele nu depăşesc limitele unor descrieri compuse cu sîrg şi zel ale particularităţilor personajelor; altele nu erau decît o articulare artificială de tipuri ţepene de nas, ochi, gură şi bărbie. Cu toate acestea, unele portrete au reţinut ceva din inefabilul spirit lăuntric spre care ţinteau pictorii-învăţaţi. Îşi doreau să capteze spiri-
2 tul, sau *shên*, cum îl numeau ei, în defavoarea sesizării trăsăturilor şi a formei; după părerea unui critic din secolul al XVII-lea, „a vedea spiritul unui om este ca şi cum ai urmări o pasăre ce-ţi trece prin faţa ochilor ca o năluca: cu cît zboară mai iute cu atît spiritul este mai mare şi de aceea cu cît este mai bine prins spiritul cu atît imaginea este mai sumară". Desigur, în fulgerarea unei clipe, privirea nu poate revela personalitatea în totalitatea ei ci ceea ce este fundamental uman, „fiinţa" lăuntrică a omului. În occident, arareori reducem spiritul la o singură trăsătură caracteristică aşa cum fac chinezii cînd vorbesc de nebu-

nia lui Mi Fei[1], de elevaţia lui Ni Tsan[2], sau de 25
puritatea lui Wu Chên[3]. „Aşa cum cerul hărăzeşte fiecărui anotimp spiritul (*ch'i*), portretistul trebuie să scormonească pînă ce află spiritul (*shên*) cel adevărat al omului." Într-un fel, metoda chineză are o oarecare afinitate cu caricatura dar fără ostilitatea acesteia.

Istoric vorbind, totuşi, interesul chinezilor pentru portret s-a manifestat foarte timpuriu. „Anticii schiţau conturul în numai cîteva trăsături şi reuşeau totuşi să capteze spiritul în diversele lui ipostaze, cum ar fi, de exemplu, eroicul şi elegaţa". Ku K'aichih a adăugat trei fire de păr 5
la bărbia unui personaj pentru a evidenţia simţul demnităţii. „Cîteodată spiritul modelului este concentrat într-un singur loc sau într-o singură trăsătură, pe «terasa orhideelor» (oricare din părţile laterale ale nasului), pe gură sau pe ochi, şi

[1] Mi Fei (1051—1107), pictor caligraf, poet şi teoretician al artei, autor al unei *Istorii a picturii;* unul dintre primii pictori-literaţi care a cultivat o estetică rafinată încercînd să infuzeze picturii calităţile caligrafiei, poeziei şi ale meditaţiei filozofice. A fost maestru al tehnicii „tuşului stropit" şi trăsătura definitorie a peisajelor sale este spaţialitatea creată prin efecte de ceţuri ce se pierd în depărtări.

[2] Ni Tsan (1301—1374), cel mai bine individualizat dintre cei „Patru mari maeştri ai peisajului" din perioada Yüan, compoziţiile sale fiind mai puţin aglomerate decît ale celorlalţi trei (Huang Kung-wang, Wu Chên şi Wang Mêng), realizate în pensulaţii delicate şi totodată viguroase. A fost un promotor al tuşei oblice în tuş uscat, cu efecte neobişnuite de textură ce urmăreau articularea formelor în suprafaţa picturală. Peisajele sale reprezintă, cu foarte puţine excepţii, variaţiuni pe aceeaşi temă: un mal stîncos cu cîţiva pomi şi un pavilion gol în prim-plan separat de o întindere imensă de apă, de un şir de dealuri golaşe undeva în depărtare.

[3] Wu Chên (1280—1354), pictor chinez denumit şi „regele tuşului" sau „preotul florilor de prun sălbatic", unul din cei „Patru mari maeştri ai peisajului" din epoca Yüan, renumit pentru picturile de bambus, pentru cele reprezentînd florile de prun sălbatic, pictate în tuşe elegante şi viguroase, pictorul dovedind o remarcabilă stăpînire a tehnicii laviului şi multă abilitate în construirea compoziţiei. Autor al tratatului *Cartea despre pictura monocromă a bambusului.*

cîteodată această particularitate se subordonează unei calităţi mai generale, ca de exemplu carnaţia sau tenul." În perioada Yüan, pictorii au împins interesul pentru aspectul fizic atît de departe încît au ajuns să studieze aşa-numita ştiinţă a fizionomiei şi s-au apucat să fasoneze feţele cu modeleuri suplimentare; totodată, drapajele veşmintelor erau redate în cîteva tuşe, după tradiţia schematică a pictorilor din perioada Sung de Sud. Învăţaţii Ch'ing susţineau că se pierduseră bunele metode odată cu Ch'iu Ying şi că artişti ca Huang Shêng corupeau ochii publicului cu liniile lor strîmbe, curbate, cu nepotrivitele lor linii abreviate, oprite brusc, cu ţopăieli şi salturi violente de penel. Chinezii au demonstrat în pura tradiţie picturală a perioadei Sung cum poate fi transcrisă în esenţa sa animarea spiritului uman. Exemplul suprem a fost renumitul portret al lui Li Po pictat de Liang K'ai[1], în care personajul pare să păşească în aer iar înclinarea capului sugerează o vitalitate spirituală de nedescris. Cu toate că nu era un portret contemporan, ci un portret imaginar al unui poet care trăise cu cinci veacuri în urmă, cît de diferit poate să fie de chipurile în care ne-a apărut nouă occidentalilor Homer sau alte somităţi greceşti. Par să fie sintetizări impersonale şi intelectualizate ale unor particularităţi individuale alături de distilările intuitive şi nemijlocite ale spiritului lăuntric realizate de artiştii perioadei Sung. De aceea, ne credem îndreptăţiţi să afirmăm că, în portretistică, chinezii au ocupat un loc intermediar între cele două extreme — personalitatea vie în totalitatea ei şi tipul ideal oarecum depersonalizat.

[1] Liang K'ai (c. 1140—1210), pictor chinez din perioada Sung de Nord, şi-a creat un stil personal cunoscut sub denumirea de *ch'ien-pi* (pensulă abreviată), obţinînd efecte impresionante de fluiditate prin gradaţii infinite ale tuşului de la alb la negru, aplicate pe un fond luminos. În ciuda unei aparente spontaneităţi, îşi controla perfect pensula moale şi lată, iar impresia de prelingere a tuşului ascunde procedee foarte bine gîndite, prin care artistul reuşea să-şi anime personajele. Istoria artei chineze îl menţionează ca pictor de portrete, peisaje, subiecte daoiste şi budiste şi de fiinţe supranaturale.

DISPOZIŢII ŞI EMOŢII

Dacă, faţă de noi occidentalii, chinezii sînt atît de diferiţi în distingerea personalităţii, deosebirea se accentuează în cazul exteriorizării emoţiilor. Diversitatea tematică occidentală este atît de aservită zugrăvirii dragostei, bucuriei, mîhnirii, furiei şi curajului încît am fi în stare să credem că pictura chineză ar fi impasibilă. În China, oricît de puternică ar fi emoţia cuiva, nu se cade să i se arate lumii decît o faţă a decenţei. Le părem atît de necuviincioşi cînd ne lăsăm pradă emoţiilor încît un filozof chinez asemăna deosebirea dintre apus şi răsărit cu cea dintre animalele sălbatice şi cele domestice. Emoţiile au fost întotdeauna suspecte pentru că îi ţineau pe oameni înlănţuiţi de pofte şi pasiuni şi îi împiedicau să atingă nobila şi pura spiritualizare. Grecii nu au avut nici ei încredere în emoţii şi au apelat la raţiune pentru a-şi eleva trăirile. A rămas doar creştinătatea apuseană să mai dea emoţiilor finalitate spirituală şi să realizeze profunzimea expresiei în suferinţa şi extazul sfinţilor.

Într-o anumită măsură, noi nu reuşim să percepem intensitatea emoţională a picturii chineze întrucît nu regăsim temele cu care ne-am obişnuit să asociem sentimentele noastre cele mai adînci, dragostea maternă, iubirea romantică precum şi nemărginitele doruri ale tinereţii, vîrsta fermecată de frumuseţea trupului şi îmbătată de viaţă. În locul acestora, chinezii au cinstit cele cinci afini-

tăți, devotamentul prietenilor și înțelepciunea bătrîneții. Personajele chineze nu sînt nici vesele nici triste, nici frivole nici sumbre; dispozițiile lor se păstrează pe o cale de mijloc. S-ar putea să nu cunoască fericirea, ca o recompensă a luptei, dar trăiesc în deplinătatea lui simțămîntul mulțumirii. Un chinez care a vizitat un muzeu de artă modernă a găsit că picturile expuse erau mult prea exaltante și a exclamat: „Asta este pictură războinică iar noi avem nevoie de una pașnică care să calmeze pasiunile". Ceea ce nu și-a dat prea bine seama era faptul că reacționa la o tematică absolut normală pentru occident, care în ochii lui părea atît de stimulativă pe plan emoțional ca și cum ar fi fost provocată de psihoza războiului. El fusese crescut în cultul unor atitudini pe care le regăsim în descrierea lui Ching Hao: „Poftele și patimile sînt dușmanii vieții. Înțelepții se dedică muzicii, caligrafiei și picturii și în felul acesta se descotorosesc de dorințe una cîte una".

Dar care va fi atunci atitudinea chinezilor față de dramă? Întrucît esența dramaticului rezidă în ciocnirea emoțională a personalităților nu ne putem aștepta la prea mult dramatism în pictura chineză. Cu toate acestea, substitutele efectelor dramatice clarifică atît modul lor de abordare a personalității cît și a emoției. În multe privințe, pictorii au aplicat metode asemănătoare celor promovate de teatrul chinez, pantomima, dansul de atitudine, rutina ceremonialelor, omițînd gesticulațiile histrionice. Fizionomiile sînt mult mai reținute ca expresie, chiar atunci cînd situația reclamă mîhnire, furie sau altă emoție violentă. Atitudinile nu sînt nici bățoase nici ostentative, astfel că obligații cotidiene, ca de pildă țesutul mătăsii, evoluează solemn, în mișcări de ritual. Relația dintre personaje depinde mai mult de punerea în pagină decît de gestică în transmiterea fluidului emoțional de la un personaj la altul. Ele preferă să rămînă pasive și, ori de cîte ori este posibil, par să se retragă în propria lor reticență. Faceți totul în liniște; nu vă zbierați emoțiile ci murmurați-le în șoaptă!

Cînd tema impunea acțiune fizică, fie ea alergare, joc sau luptă, chinezii recurgeau la tot soiul de modalități de eludare a violenței, inerentă unei reprezentări realiste. În jocul lor, copiii, oricît de încîntați ar zburda, par niște omuleți care dansează sau joacă teatru, în loc să se hîrjonească și să se dea de-a rostogolul ca în picturile occidentale. Pretutindeni, bunacuviință dictată de ritualuri și obiceiuri tradiționale pare să reglementeze comportamentul uman. Fie că un împărat se ia la întrecere cu generalii săi sau că își leagă șiretul la pantofi, eticheta este cea care prescrie atitudinile și gesturile corecte și pînă și un chef monstruos ajunge să semene cu o discuție între învățați. Numai demonilor, nemuritorilor și vînătorilor de duhuri le este permis să dea din picioare, să urle și să se agite nebunește încolo și încoace. Mijlocul cel mai eficace de raționalizare a brutalității unei acțiuni violente era să determini personajul să urmeze ritmurile naturii înconjurătoare astfel încît emoțiile pe care noi le-am asocia în mod normal cu salturi și brațe larg deschise sau cu poziții chinuite se contopesc cu reacțiile omului în fața stîncilor grandioase, a apelor adînci și a pomilor contorsionați. Chinezii nu numai că au înăbușit emoțiile violente, ci au întins o punte între emoțiile umane și dispozițiile naturii, fapt care stîrnește probleme dintre cele mai dificile în legătură cu abordarea picturală a stărilor de spirit.

Dispozițiile sînt sentimente prelungite, mai puțin intense decît emoțiile. Emoția se stîrnește în situații concrete, speciale; dispoziția se naște din experiențe indefinite, mai puțin individualizate. În pictură, emoțiile constituie materia primă pentru contactele normale între oameni; dispozițiile cer o tratare anume. Pictorii occidentali au apelat cu insistență la asociații poetice, alegorice și romantice pentru a da iluzia evazivului, a insesizabilului unei stări de spirit. Spre deosebire de ei, chinezii aveau vocația armoniilor superioare, a reverberațiilor din natură, iar aluziile la ea erau inserate cu atîta abundență în scrierile chineze

încît nici n-ar putea fi vreodată recapitulate, repertoriate în întregime. Au fost inventariate întîmplător, cum ar fi cele cincisprezece precepte din manualul de pictură al *Grădinii seminței de muștar*, în care se descoperea legătura între lectură și lenesa alunecare a unei bărci în voia valurilor, între spiritul muzicii și o plimbare în miez de primăvară, sau între o hoinăreală pe zăpadă și căutarea florilor de prun sălbatic. Nenumărate plante sînt asociate cu tipurile umane sau cu anumite stări de spirit: pruna, zveltă și pură, ar trebui împerecheată cu poeții; bambusul, răzleț și cultivat, s-ar asemăna cu învățații. După părerea lui Chang Ch'ou[1], exprimată în secolul al XVII-lea,

„Floarea de prun înalță omul prin noblețe sufletească
În timp ce barza îi aduce romantism
Iar calul spiritul eroic.
Orhideea îi dă omului ținută de ascet
Și pinul, ale anticilor nobile virtuți."[2]

Multe dintre aceste implicații fac apel la cunoștințe literare solide cum este cazul cu propriile noastre alegorii. Pe de altă parte un număr atît de mare de astfel de asocieri conțin înclinația universală spre comuniune cu natura încît vom intra mult mai bine în rezonanță cu spiritul unei picturi chineze contemplînd-o „cu inima muntelui și a apei curgătoare". Bunăoară, imaginea unui pescar singuratic pe marginea unui rîu acoperit de zăpadă comunică nu atît sentimentul zădărniciei umane, cît mai degrabă frigul și solitudinea unei zile de iarnă.

În pictura cu teme din natură, dispoziția
43 sau starea de spirit forma esența subiectului ales. Bambusul era pictat în toate stările posibile, în repaus sau bătut de vînt, în plin soare sau în ploaie, înrourat, brumat sau acoperit de zăpadă, dimineața sau seara, fiecare efect fiind redat atît

[1] Chang Ch'ou (1577—1643), critic de artă din epoca Ming tîrzie.
[2] Lin Yutang, *Sensul vieții*, p. 328. (N.A.)

de subtil încît era aproape insesizabil. În clasificările alcătuite de Kuo Hsi sau Han Cho, munții, apele, copacii, norii, ceturile și vînturile trebuie să se supună, cuminți, anotimpurilor. Munții nu pot fi primăvara decît „calmi și fermecători", 26
vara „proaspeți și înverziți", toamna „limpezi și 15
curați", iar pe timp de iarnă „melancolici și supuși". Mai mult ca sigur că importanța dispoziției l-a determinat pe Ching Hao să declare „înfățișarea anotimpului" sau aspectul sezonier ca cel de-al patrulea din *Cele șase principii* ale sale, iar în perioada Ming, fiecărei luni îi erau hărăzite teme adecvate însoțite de stările lor subsidiare. Pînă și titlurile picturilor trădează vocația chinezilor pentru dispoziții: *Seninătatea pură a bambusului verde, Luminiș după căderea zăpezii, Primăvară cu flori de piersic*. Stările de spirit pot fi stîrnite printr-o tratare tematică pur formală. Deși conținutul specific al unei picturi persane ne poate fi necunoscut, arabescurile coloristice și lineare înaripează stări de spirit înrudite cu cele muzicale fără să mai vorbim de atîția pictori moderni care se aservesc abstracțiunii pure în încercarea lor de stabilire a unei tonalități emoționale. Se pune acum întrebarea în ce măsură au recurs chinezii la schemele prestabilite ale limbajului artistic pentru a exprima codificat dispozițiile? Pe vremea dinastiilor Ming și Ch'ing au fost repertoriate optsprezece genuri de linii de drapaj și șaisprezece tipuri de riduri, sau *tsun*, cum se numeau ele, pentru realizarea peisajelor muntoase, 28
iar natura pensulației ritmice în fiecare caz în parte trebuia adecvată diverselor dispoziții. În pictuhra de personaje, gama se întindea de la liniile „în șirag *ch'in*", uniforme și pline de demnitate, potrivite portretisticii de curte pînă la grosolanele tușe „în hățiș" lăsate cerșetorilor și călugărilor; 6
denumirile diverselor stiluri indică relația lor intimă cu ritmurile naturale, ca tușa de „trestie-frîntă", „frunză-de-salcie", „frunză-de-bambus" și „nori-mînați-de-vînt" sau „apă-curgătoare". Deși chinezii nu le aplicau cu atîta strictețe ca japonezii, care le copiau, ei apreciau măsura în care

aceste stiluri se armonizau cu diferitele stări de spirit. Cele șaisprezece stiluri din pictura de peisaj se inspirau direct din structura cristalină a diverselor specii de rocă, stîrnind în noi senzații similare cu cele date de contururile munților din care erau tăiate stîncile. Ridurile, ca cele de tipul „nervurilor de lotus", fac aluzie la vîrfurile semețe și colțuroase ale munților adînc crestați, în timp ce tușele în „frînghie despletită" sugerează structura de granit. „Norii învălmășiți" ai lui Kuo Hsi ne duc cu gîndul la eroziunile provocate de vînt, în timp ce „picăturile de ploaie"
16 ale lui Fan K'uan[1] descriu puternica dezagregare a rocilor. Întrucît nu se poate găsi o replică exactă a acestor maniere în pictura occidentală, le-am putea asemăna cu ordinele din arhitectură unde ne-am obișnuit să asociem demnitatea solemnă cu doricul și eleganța suplă cu ionicul. Atît ordinele grecești cît și maniera picturală chineză de drapaj și peisaj capătă puterea de sugestie a unor tipuri de „stări de spirit". Mai mult chiar, manierele chineze nu își află obîrșia în vreo asociere colaterală, ci derivau direct din cunoașterea intimă a naturii de către artist și se exprimau în limbajul ritmic al picturii.

Codificarea stilurilor și asocierea lor cu artiști și școli anume dădeau permanență și universalitate dispozițiilor și manierelor picturii chineze. Folosirea în serie a unor teme cu aspecte recunoscute de anotimp compensa imprecizia și instabilitatea dispozițiilor. Dacă artiștii noștri ar fi pictat vederi selectate de pe Tamisa, Sena, Arno sau Delaware, la o anumită oră a zilei și în condiții atmosferice speciale, ne-am fi bucurat și noi de o îmbogățire a stărilor de spirit comparabilă cu plăcerea resimțită de chinezi în cele *Opt priveliști de pe rîurile Hsiao și Hsiang* sau în tematica sezonieră a lui Kuo Hsi: „munte în lumina unei seri de primăvară, înseninare după o ploaie de toamnă în cîmp sau căsuță de munte după ninsoare". Aceste dispoziții naturale au fost reliefate și mai mult la chinezi în numele unicei comuniuni între om și natură.

[1] Fan K'uan (sf. sec. 10 — înc. sec. 11), pictor de peisaje din perioada Sung de Nord, maestrul necontestat al „înălțimilor și al depărtărilor", renumit pentru priveliștile sale cu zăpezi nesfîrșite. Chao Hsi-ku scria, în 1190, în legătură cu peisajele lui Fan K'uan: „Munții și rîurile în masivitatea și materialitatea lor [exprimă] spiritul și redau imaginea tărîmurilor de la nord de Fluviul Galben. Munții acoperiți de zăpezi ocrotitoare se retrag la mii de *li* în depărtări. Păduri bătute de vînturi, singuratice și dense, se ridică mîndre, arătîndu-și neatîrnarea. Lucrurile par neînduplecate, maiestuoase, oferind privirii noastre iarna în întreaga ei măreție". Mi Fei la rîndul său spunea că „în peisajele lui Fan K'uan poți deslușì murmurul apelor".

OMUL ŞI NATURA

19 Legătura omului cu natura s-a caracterizat în China prin armonie şi comuniune. Noi, apusenii, am pendulat şi mai pendulăm între două extreme — dominaţia naturii de către om sau neputinţa lui în faţa acesteia; omul este considerat „stăpînul creaţiei" sau, dimpotrivă, victimă a forţelor implacabile ale naturii. În oricare din aceste situaţii, omul şi natura se înfruntă ca doi duşmani şi ori de cîte ori europeanul a încercat să întindă o punte de împăcare între ei, el a fost, vrînd-nevrînd, romantic. Or, pictura chineză nu a fost romantică. Distincţia rezidă în însăşi realitatea ce i se atribuie naturii. Să nu uităm că o cultură ce se hrăneşte din credinţa într-un dumnezeu reprezentat ca fiinţă personală nu este capabilă să caute realitatea în natură, în timp ce chinezii, lipsiţi fiind de această credinţă, au putut găsi, deasupra puterii noastre de înţelegere, o formă a realităţii în natură.

Căile găsite de pictura chineză de a atesta însemnătatea şi neatîrnarea naturii au fost multiple şi variate. Chinezii preferau, mai presus de orice, scenele libere, deschise, ce se pierd în depărtări; majoritatea peisajelor chineze descriu natura ne-
29 întinată — munţi, trecători, cascade, rîuri şi lacuri, spre deosebire de peisajele noastre domestice — ferme, pajişti, canale, mori de vînt şi case înşirate la margine de lac. Nenumărate peisaje olandeze par inventare grafice ale avuţiilor omeneşti,

în timp ce francezii şi englezii întruchipau pe pînză ataşamentul faţă de peisajele rustice natale. Cînd spaţiul îndepărtat şi-a cîştigat popularitatea pentru prima oară prin intermediul pictorilor germani şi flamanzi, aceştia l-au închipuit ca un fel de hartă cosmografică, populată de roadele proaspătului lor interes ştiinţific pentru fenomene neobişnuite cum ar fi gheţarii, formele muntoase spectrale, locuitorii preistorici ai cavernelor sau tot soiul de creaturi care de care mai stranii. Cu toate că spaţiul real era întins, concepţia asupra naturii era încă totalizatoare şi se referea la starea ei fizică. Pe de altă parte, chinezii, chiar atunci cînd descriau o scenă intimă, nu uitau să sugereze ideea că omul şi natura trebuie să se în- 27
tîlnească pe picior de egalitate.

În alegerea spaţiului ambiental uman, chinezii încercau de obşte să evoce o cunoaştere a naturii şi nu atît o dominare a ei de către om. Un pavilion oferea unei privelişti nota ei de luminozitate, iar o căsuţă cu un acoperiş de paie era o aluzie la locul de recluziune al unui învăţat la munte; pînă şi templele şi palatele păreau lăcaşuri 24
de meditaţie asupra minunăţiilor şi tainelor firii. Tot atît de elocventă este şi nesocotirea de către pictorii chinezi a născocirilor tehnicii sau a orice altceva care ar fi putut să sugereze cucerirea naturii de către om sau, dimpotrivă, evitarea ruinelor şi epavelor, care ar fi demonstrat dominaţia omului de către natură.

Activităţile umane erau şi ele selectate de aşa manieră încît să ne îndrepte interesul nu atît spre figurile umane cît spre peisaj. Datorită vieţii rurale pe care o duceau, ne-am fi aşteptat să găsim echivalenţe cu „Muncile lunilor anului" din arta apuseană sau cu vlăstarele lor, portrete ale lucrătorilor cîmpului de mai tîrziu. Dimpotrivă, astfel de reprezentări se întîlneau arareori, cu excepţia cărţilor ilustrate despre cultura orezului şi a mătăsii sau poate doar în cazuri anume ca de pildă portretul unui văcar chanist mînîndu-şi bivolul la apă, simbolizînd stăpînirea de către om a propriei sale firi nesupuse. În schimb, întîlnim

11 învăţaţi jucînd diverse jocuri sau făcînd muzică, scene care în pictura occidentală ar fi fost îngrădite în decorul unui interior sau al unei terase, dar pe care chinezii le plasează în spaţii largi, deschise, pentru a sugera relaţia armonioasă dintre activităţile umane şi cele desfăşurate în natură. Majoritatea activităţilor descrise de chinezi îl îndrumau pe spectator spre o nouă formă de receptare a naturii şi a conexiunilor ei. Un personaj ce se suie indică o potecă de munte, iar acelaşi personaj aşezat arată locul de unde se poate admira
16 luna sau o cascadă; în bărci, figurile erau mai curînd pierdute în meditaţie decît gustînd din plăcerea pescuitului, o caravană de animale de samar şi grupurile de oameni adunate pe chei sugerau drumurile către popasurile din munţi şi ieşirile la apă. Europenii au stăruit şi ei asupra bucuriei vieţii în mijlocul naturii, de multe ori fără să depăşească însă limitele unui picnic sau cele ale unei excursii; chinezii au descoperit posibilitatea stabilirii unei relaţii mai profunde între om şi natură.

Atunci, cum se poate realiza pătrunderea în intimitatea acestei relaţii? Tradiţia greacă oferea soluţia personificării unei alegorii clasice pentru a face forţele naturale mai „omeneşte" inteligibile omului sau înclinau spre idealizarea pastorală a vieţii de la ţară. Evul Mediu a descris natura ca produs al dumnezeirii; Renaşterea şi epocile moderne au recurs la atribuirea plină de emfază a unor emoţii umane fenomenelor naturale. În toate aceste eforturi de a face natura să pară mai puţin străină omului, accentul se punea pe experienţa umană în cunoaşterea naturii şi nu pe natura însăşi. Marele merit al chinezilor este că au ajuns să simtă că natura trebuie înţeleasă aşa cum este ea şi după propriile ei reguli. Chou Mu-shih dormind într-o barcă pentru ca „visurile sale să se poată contopi cu cele ale lotusului" ni se pare suspect de romantic sau sentimental din punctul nostru occidental de vedere, dar chinezii credeau că lotusul îşi are propriile sale vise, diferite de cele ale oamenilor. Peisajul, plantele şi creaturile ne-omeneşti îşi au toate propria lor viaţă, care poate fi

percepută numai prin înţelegerea principiilor care guvernează alte tărîmuri. Peisajul nu se poate comporta decît aşa cum se cuvine: el ascultă de legile climei, ale geografiei şi anotimpurilor; legile dezvoltării determină structura şi conexiunile părţilor lui componente. Cînd un pictor chinez compara un munte înalt înconjurat de alţi munţi mai mi- 17
titei cu un împărat în mijlocul curtenilor săi, sau cînd se referea la arbori-gazdă sau arbori-oaspeţi, el nu personifica natura ci ţinea seama de principiile ei. Deşi pictorii chinezi au scris opere mai voluminoase despre principiile picturale, ei porneau, de fapt, tot de la legile naturii. Scriitorii din perioada Sung îşi începeau textele cu notaţii despre configuraţia terenului. Han Cho observa că „munţii de miazăzi sînt scunzi şi mici însă brăzdaţi de ape nenumărate, iar înfăţişarea rîurilor şi a lacurilor este nespus de frumoasă, în timp ce munţii de la miazănoapte sînt uriaşi, înconjuraţi de o mulţime de dealuri joase şi înveşmîntaţi în păduri dese, dar apele lor sînt sărace". Acelaşi pictor nota felul în care se înalţă copacii pe un munte sau pe altul precum şi efectele norilor, ale negurilor şi ceţurilor sau ale vremii frumoase. În secolul al XVII-lea, Tan Ch'ung-kuang dedica jumătate din cupletele sale unor comentarii şi mai detaliate. „Bambusul zvelt răsare din lacurile montane, iar pinii înalţi se îmbrăţişează strîns pe lîngă stîncile semeţe". „Acolo unde munţii se întîlnesc, izvo- 18
răsc şi apele." Chiar şi fără aceste observaţii directe ale legilor naturii, nenumăratele poveşti despre pregătirea artistului înainte de a se apuca de pictură nu fac decît să demonstreze cît de pătrunşi erau de necesitatea unei profunde cunoaşteri a naturii în toate drepturile ei. Fan K'uan a petrecut luni în şir plimbîndu-se prin zăpadă pentru a fi în stare să picteze „scheletul munţilor". Povestea citată şi răscitată a felului în care Wu Tao-tzŭ[1] a pictat în goană kilometri întregi de 16

[1] Wu Tao-tzŭ (c. 700—c.760). Cel mai cunoscut pictor chinez al antichităţii. Se pare că ar fi executat 300 de fresce budiste la Lo-yang, capitala ţării pe vremea dinastiei T'ang. Pictura sa se caracterizează printr-o pensulaţie nuanţată în tonuri fluide. Unii istorici

peisaje cu ape curgătoare pentru că „el le avea în suflet pe toate" se referea nu numai la memoria nemaipomenită a tuturor pictorilor chinezi ci şi la faptul că Wu cunoştea principiile naturii atît de bine încît putea să le re-creeze. O astfel de cunoaştere era poarta principală a artistului chinez către adevărata comuniune cu natura.

Din dorinţa de a realiza o apropiere mai intimă cu natura, chinezii recurgeau cîteodată la personificarea ei; totuşi, acestei modalităţi occidentale de abordare a naturii nu i-a fost dat să le
3 menţină popularitatea. Personificarea furtunii, a mării şi a zeităţilor astrale din perioada Han nu a supravieţuit aşa cum au reuşit alegoriile greceşti în apus. Demersul poetic al vremurilor T'ang a fost curînd înlocuit cu o concepere mai filozofică a naturii, specifică perioadei Sung. Sentimentalismul vieţii pastorale nu şi-a găsit niciodată adepţi în China pentru că ar fi însemnat o condescendenţă din partea omului, un simplu joc de-a „să ne întoarcem la natură". Nimic nu era contrafăcut în rustici-

susţin că ar fi părintele picturii de personaje, al stilului caligrafic monocrom în pictura de bambuşi precum şi inventatorul metodei *„sen chüan"* în pictura pe mătase. La un secol după moarte i se dedicau pagini apologetice: „Dacă profunzimea spiritului şi subtilitatea produc opere profunde şi precise, ce s-ar putea oare gîndi despre pictorii ale căror pensulaţii nu au profunzime? Nu există decît un singur răspuns. Divina calitate a lui Wu nu trebuie judecată doar după contururile cu care îşi încercănează formele. Şi pentru că vorbim despre lucrări profunde şi precise, v-aş spune că cele făcute de Wu sînt atît de minunate pur şi simplu pentru că, dintr-o singură trăsătură de penel, poate două, el scoate la iveală o întreagă imagine. Dacă diviziunea şi dispersarea punctelor şi a liniilor putea fi socotită o deficienţă pe vremea lui, noi trebuie să fim atît de înţelepţi încît să ne dăm seama că oricum ar fi fost pensulaţia, profundă sau nu, ideea atingea profunzimi nemaiîntîlnite în cazul lui Wu. Numai cînd ajungem să recunoaştem că în pictură sînt două stiluri opuse, cel fluid şi detaşat şi cel dens, ne putem permite să discutăm despre pictură". Legenda spune că tot aşa cum poetul Li Po s-a înecat într-un fluviu încercînd să prindă razele lunii pe care le-a cîntat de atîtea ori, Wu Tao-tzŭ a dispărut în ceţurile unui peisaj pe care tocmai îl pictase.

tatea unui pictor chinez; el trăia adesea echivalentul vieţii ţărăneşti şi îşi dorea întotdeauna candoarea contactului direct, fizic cu natura aşa cum era veşnic în căutarea însuşirii mentale a principiilor ce o guvernează. Iată de ce poetul chinez putea să afirme sincer: „Muntele şi cu mine nu ne plictisim 17
niciodată unul cu celălalt". Pentru chinezi adevărata comuniune nu putea exista decît între egali.

Era oare această comuniune romantică? Ea a fost asemuită romantismului lui Rousseau, Wordsworth sau al peisagiştilor romantici. Sau abordarea daoistă a naturii era radical diferită acestui tip de romantism? Nu ne surprinde că majoritatea specialiştilor occidentali de renume le-au confundat, întrucît ambele modalităţi au supraevaluat iraţional intuiţia şi imaginaţia, au creat un cult al libertăţii şi au tînjit după solitudine şi meditaţie, tot aşa cum amîndouă erau în căutarea misterului mai presus de căile bătute ale vieţii, indiferent sub ce formă ar fi putut apărea necunoscutul; totuşi, daoismul şi romantismul erau fundamental opuse atît în privinţa subiectului ce trăia experienţa naturii, a atitudinilor emoţionale, cît şi în finalitatea lor. Vom înţelege şi mai bine contrastul dintre ele dacă vom aşeza picturi realizate în stilul lui Ma Yüan[1], Hsia

[1] Ma Yüan (activ între 1190 şi 1224), descendent din a patra generaţie a unei adevărate dinastii de pictori ai Academiei de la Ho-ching a cărei genealogie poate fi stabilită după cum urmează:

Ma Fen (c. 1100)
|
Ma Hsing-tsu (c. 1130)
|
Ma Kung-hsien (c. 1160) — Ma Shih-yung (c. 1160)
|
Ma K'uei (c. 1190) — Ma Yüan (c. 1200)
|
Ma Lin

Ma Yüan a dominat ca pictor peisagist perioada Sung alături de Hsia Kuei şi a fost consemnat de istoria artei drept creatorul compoziţiei asimetrice, fapt care i-a atras porecla de „Ma cel dintr-un colţ". Printr-un joc dramatic al spaţiilor albe şi pline, pictorul deplasa accentul pe subiectul principal reuşind să sugereze totodată şi ideea infinităţii spaţiului.

Kuei[1] sau chiar Kun Ts'an[2] alături de cele ale lui Friederich, Morgenstern, Wilson sau Turner.

Localizarea filozofică a acestui romantism occidental era tensiunea emoțională între realitate și dorință. A început prin supradimensionarea eului și a dorințelor lui exprimată prin vorbele lui Rousseau: „Sînt om ca toți oamenii și totuși altul"; s-a impus din revolta împotriva condițiilor reale care puteau fi banale, a restricțiilor impuse de convenții sau împotriva vieții citadine; implicațiile lui emoționale se hrăneau din straniu, din neobișnuit și din imaginar; în sfîrșit, țelul romantic era un fel de fugă spre intangibil, fie el trecutul istoric care nu mai putea fi ameliorat, spre existența imaginară pe tărîmuri îndepărtate sau

[1] Hsia Kuei (activ între 1180—1230), peisagist din dinastia Sung de Sud care, împreună cu Ma Yüan, a creat Școala din Sud, reprezentînd mult timp în concepția europeană suprema expresie a peisajului chinez, determinată de consonanța formelor, asimetria compozițională, lirismul sobru și meditativ, contemplarea stărilor de spirit ale naturii și o perfectă armonie între simplitatea mijloacelor picturale și măreția naturii reprezentate. Autorul unui eseu despre pictură (*Tzu-yen lun-hua*) comenta astfel, la sfîrșitul sec. 12, arta marilor peisagiști ai timpului (Hsia Kuei și Ma Yüan): „Munți în ploaie, munți în plin soare, cît de lesne le vine pictorilor să îi descrie! Dar un început de ploaie sau sfîrșitul ei, negura nopților, o ceață ce se spulberă pe înserat pentru a se lăsa din nou, o priveliște ascunsă ce apare pentru o clipă și dispare apoi parcă n-ar fi fost nimic — toate acestea sînt într-adevăr greu de surprins. Doar dacă artistul are acea minunată îndemînare, recunoscută de lumea întreagă, un har pe care nu-l au decît ei doi, cei ce transcend banalitatea înconjurătoare".

[2] Kun Ts'an sau Shih ch'i (1612—după 1674), pictor chinez al cărui nume era mai întotdeauna pronunțat alături de cel al lui Shih T'ao: „Cele două pietre". Atras de budismul de factură meditativă, arta lui s-a dezvoltat pe o linie individualistă dar nu atît de aparte încît stilul să nu-i fie bine ancorat în epocă; picta fiecare detaliu cu multă precizie și avea o măiestrie deosebită de a insufla peisajelor sale multă mișcare, accentuată printr-un joc al norilor și ceților care se infiltrau prin deschizăturile dintre stînci, departe spre fundal.

o reîntoarcere panteistă la natură. Dacă le-am expus corect, cele patru trăsături fundamentale ale romantismului au fost eul prezumțios, emoția activă a revoltei, nostalgia neobișnuitului și psihologia fugii de realitate. Fiecăreia din aceste patru trăsături daoiștii chinezi le opuneau un punct de vedere contrar.

Chinezii considerau că eul trebuie să fie pasiv în abordarea naturii. Pictorul trebuie să rezolve paradoxurile vieții și să-și învingă dorințele, să se domine pentru a putea fi receptiv spiritului *dao*. Spre deosebire de ei, romanticii erau un ghem de nostalgii, îmbibați de autocompătimire melancolică — o stare care poate fi inofensivă la un clovn dar diabolică la un dictator. Pictorul chinez era capabil să atingă calmul adevărat în timp ce romanticul era întotdeauna predispus la neliniște și insatisfacție. Delacroix spunea: „Rezultatul zilelor mele este întotdeauna același, o dorință nemărginită de a avea ceea ce nu se poate dobîndi, un gol ce niciodată nu se va-mplini". Romanticul era sfîșietor de serios în timp ce daoistul putea să zîmbească sau să izbucnească într-un rîs colosal. Amîndoi erau introspectivi, dar unul se închista în intimitate morbidă în timp ce celălalt căuta solitudinea fără să se simtă însingurat. În secolul al VIII-lea pictorul-poet Wang Wei descria *Refugiul între bambuși:*

„Răzimat și singur, printre lujere de bambus dese,
Îmi mîngîi strunele lăutei și îngîn
Un cîntec suav, în șoaptă, ca nimeni altul să-l audă
Doar prietenul meu bun, strălucitoarea lună."

Scena a fost descrisă zece secole mai tîrziu de Wang Hui[1] într-o copie după Wang Wei.

[1] Wang Hui (1632—1712), reprezentant tipic al pictorilor neprofesioniști care doreau să rivalizeze cu maeștrii timpurilor trecute. A menținut în viață marea tradiție exprimînd cu măsură pacea solitudinilor agreste, seducția văilor și a cîmpiilor întinse. Deși adînc înrădăcinat în trecut, a reușit să dea o inter-

Imaginaţia romanţioasă nu era satisfăcută de natură în sine. Novales rezuma această idee astfel: „Dînd obişnuitului un sens nobil, banalului o aparenţă misterioasă, bine-cunoscutului demnitatea, necunoscutului şi vremelnicului o aură de perenitate, romantizez". Romantismul era o alchimie a personificării care transforma obiectele în ceea ce ai fi dorit să fie; daoismul căuta adevărul în obiecte aşa cum sînt ele în realitate. Şi pentru că am insistat mai mult asupra dorinţei lor de a se refugia în natura înconjurătoare ne-a scăpat tocmai această deosebire. Mai mult ca sigur, chinezii s-au plîns şi ei de restricţiile impuse de birocraţie şi nu a fost chinez care să nu fi fost de acord că „lumea înconjurătoare ne debordează". Cu toate acestea miezul problemei constă în fuga către ce? Oare natura reprezintă realitatea sau irealitatea? Cuvîntul romantic în sine sugerează lumea ficţiunii. Ne întoarcem deci din nou la refuzul modului de gîndire occidental de a găsi realitatea în lumea materială. Pentru a învesti lumea materială cu suficientă veneraţie, sublim şi mister, pictorii romantici au recurs la un decor sălbatic, muntos, similar terenului din peisajul picturii chineze; procedînd însă în felul acesta, s-au pomenit în faţa necunoscutului, a violenţei şi a primejdiei de natură să împrăştie teroare. La prima vedere, un atare peisaj era aşa cum l-a descris Palgrave: „Sălbatec, primitiv şi înfricoşător". În faţa unei astfel de naturi, privită sub aspectul ei fizic, omul ar fi trebuit să se chircească de frică, în timp ce
29 daoistului, munţii fie ei cît de impunători îi ofereau un cămin spiritual, deoarece atît lumea înconjurătoare cît şi natura umană se împărtăşeau din acelaşi spirit *dao*. Învăţaţii chinezi stau în largul lor pe marginea unei prăpăstii sau se caţără pe munţi prin defileele cele mai întortocheate şi oricît de sălbatecă sau de înfricoşătoare ar fi

---

pretare personală lecţiei maeştrilor de altă dată, pictura sa fiind „melodii inedite pe o temă de demult". Echilibrul între vechi şi nou, emulaţie şi inovaţie, tehnică preluată şi experienţă creatoare a fost în toate timpurile, piatra de hotar a picturii chineze.

priveliştea, figurile umane par să facă parte integrantă din ea. Oare de aceea furtunile lui Mu Ch'i nu stîrnesc în noi niciodată acelaşi simţămînt de furie şi teroare ce propulsează imaginile apocaliptice ale lui Turner la înălţimile romantismului atins de Byron în *Childe Harold*, admirat de pictor cu atîta extravaganţă? În reprezentarea chineză a unei furtuni regăsim un soi de pace, acea mulţumire de a fi martori ai comuniunii omului 22
cu forţele elementare ale naturii.

TRADIȚIE ȘI ORIGINALITATE

Fuziunea contrariilor nu era limitată la conceptele de „natură", „om" și „dumnezeu". Într-o manieră asemănătoare au fost abordate și procesele istorice. Chinezii au fost și sînt un popor deosebit de imaginativ și de inventiv. În fiecare moment de criză din istoria lor, mai ales în perioada celor „o sută de școli", și mai apoi sub dinastia Sung de Nord, ei au atacat cu cea mai mare vigoare și originalitate problemele umanității; și, totuși, își durau operele cu multă grație pe temeliile trecutului și îi prelucrau principiile pentru a le adapta nevoilor prezente și viitoare. Iată de ce pentru gîndirea occidentală așa-numitul „tradiționalism" chinez este din multe puncte de vedere mult mai deconcertant decît daoismul sau confucianismul. Am fi predispuși să asociem tradiționalismul cu spiritul îmbălsămat al Egiptului sau cu rigiditatea dogmatismului bizantin. Cu toate acestea, dezvoltarea picturii chineze dovedește că civilizația chineză era realmente progresistă și că s-a bucurat de o dezvoltare comparabilă cu evoluția civilizației grecești de-a lungul a trei perioade — arhaică, clasică și elenistică. Pentru istoricul de artă, a cărui unitate de măsură este percepția vizuală, cele trei trepte se evidențiază prin trei moduri distincte de reprezentare: formele plan-lineare, volumele plastice și suprafețele picturale. Ele s-ar suprapune stadiilor succesive în capacitatea crescîndă a omului de a se percepe

pe sine și lumea înconjurătoare, corespunzînd cu aproximație dependenței sale față de metoda intuitivă, cea rațională și, respectiv, de cea empirică.[1]

---

[1] Informăm cititorul, insistînd asupra acestui lucru, că este o deosebire radicală între concepția autorului și teoriile ciclice, curente care au pervertit atît de violent toate speculațiile noastre despre istorie. Prin postularea unor cicluri paralele și repetabile de civilizație în cadrul diverselor culturi, adepții teoriei ciclului istoric au creat formule mecanice, false care au dus la concluzii absurde, ca cea a egalizării, a aducerii la același numitor a dinastiei Ch'in și a Imperiului Roman; în al doilea rînd, prin analogia biologică cu tinerețea, maturitatea și bătrînețea, exponenții teoriei ciclului istoric au descoperit nenumărate succesiuni triple în istorie, începînd cu succedarea epocii de piatră, epocii de bronz și epocii fierului pînă la închipuirea stadiului timpuriu, mijlociu și tîrziu de dezvoltare în lucrările unuia și aceluiași artist. Astfel de paralelisme sau repetiții ciclice distrug viabilitatea oricărui criteriu de referință. În studiul de față, împărțirea istoriei chineze în trei faze s-a bazat numai pe capacitatea succesivă a omului de a se percepe pe sine și universul înconjurător.

Din punct de vedere filozofic, istoria rezultă din interacțiunea factorilor de spațiu și de timp; primul determină trăsăturile unei culturi, iar al doilea stabilește gradul ei de civilizație. Pe de altă parte, fiecare operă de artă este un tot concret, unitar ce își datorează valoarea calității imaginii artistice și importanței sale în raport cu ceea ce a fost sau cu ceea ce va fi. Prin evidențierea valorilor spirituale și culturale, Froude [James Anthony Froude, 1818—1894; istoric englez] și lordul Acton [John Emerich Edward Dalbert Acton, 1834—1902, istoric englez] și profeții erau fără îndoială mai aproape de sensul istoriei decît Bury, Hegel și Butterfield. Valorile culturale ale unui spațiu anumit sînt mult mai importante decît caracteristicile de epocă ale timpului.

Pe de altă parte, nimeni nu poate nega prezența unui proces real de schimbare în civilizație. Evoluția treptată de la simplu la complex, ș.a.m.d., îi permite istoricului de artă să-și dateze monumentele cu o acuratețe apreciabilă. Dar forțarea unor concluzii egalizatoare între un proces evolutiv și altul și conceperea lor ca niște cicluri paralele este tot atît de periculoasă pe cît de înșelătoare întrucît diferențele culturale modifică profund numitorii comuni ai dez-

La nivelul fiecărei noi trepte de civilizaţie mintea umană şi în consecinţă arta creată de om par să se adapteze condiţiilor ca într-un angrenaj. În China, aceste „schimbări de viteză" au avut loc în timpul perioadelor de tranziţie ale dinastiilor Sui şi Yüan, împărţind evoluţia istorică în trei faze: pre-T'ang, T'ang-Sung şi Ming-Ch'ing. Cu fiecare pas înainte în civilizaţie, pictura îşi lărgea şi ea aria de cuprindere. În epoca T'ang-Sung, pictura de personaje a devenit mai puţin didactică şi mai umanistă, iar descrierea di-
15 verselor arte era tema favorită; peisajul, bambu-
43 sul în tuş şi pictura de păsări şi flori rivaliza în
37 popularitate cu pictura de personaje; în acelaşi timp, erau investigate principiile esenţiale ale naturii şi anume, forma plastică, structura cristalină a munţilor, diversele tipuri de evoluţie ale arborilor şi interdependenţa tuturor lucrurilor în funcţie de scara de proporţii şi de aspectele sezoniere. Erau reprezentate stările de spirit, dispoziţiile fundamentale ale omului şi ale naturii. În vremea Ming-Ch'ing a crescut şi mai mult interesul pentru realitatea imediată pînă la includerea
28 unor teme accidentale sau banale; fortuitul, neobişnuitul, bizarul şi pitorescul s-au transformat în domenii legitime ale picturii. Se observa frecvent o predilecţie pentru aglomerarea scenelor ca o iluzie a abundenţei, iar modul de tratare a su-

---

voltării în timp; de exemplu, peisajul monocrom din
21 perioada idealistă Sung de Sud este de neconceput în clasicismul grec.

Mai mult decît atît, teoria repetabilităţii ciclurilor susţinută de greci şi elaborată de adepţii ei moderni nu are nici o raţiune. Aşa-numitul ciclu vest-european cuprinzînd perioada medievală, renaşterea şi epoca modernă nu poate relua ciclul elenistic pentru că a început cu civilizaţia înaintată a lumii clasice şi cu elaborata religie a acestuia. Termenul de conceptual, ideaţional, aşa cum este folosit în text, s-ar aplica numai la arta triburilor germanice în momentul ecloziunii din matricea primitivă. Iată de ce istoria artei europene poate fi atît de deconcertantă pentru adepţii teoriei ciclului istoric.

Fiecare operă de artă, fiecare moment istoric, trebuie luat în consideraţie ca rezultantă a interacţiunii spaţiului şi timpului — a culturii şi civilizaţiei. (N.a).

biectelor era din ce în ce mai ornamentat. Un pictor din perioada Ming recomanda ca „personajele pictate să privească în jurul lor şi să vorbească; păsările să bată din aripi şi animalele să alerge; iar spiritul să fie extras din lucrurile reale". Cercetarea principiilor naturii a fost dusă mai departe pentru a realiza continuitatea adîncimii spaţiului prin folosirea frecventă a proiecţiei orizontale, mişcării suprafeţelor, a unei atmosfere 26
mai tangibile şi a unor noi efecte de lumină. Concepţia mai pragmatică a fazei Ming-Ch'ing nu vădea un interes prea mare pentru întruchiparea ideilor în forme esenţiale, ci era mai mult o preocupare pentru calităţile plastice, tactile ale acestor forme. Criticii de mai tîrziu au analizat diferenţa între pictura Sung şi cea Yüan în funcţie de *„li"*, pentru perioada Sung, sau aşa-numitele principii universale şi, respectiv, de *„ch'ü"* sau atractivitatea pentru perioada Yüan. Ne lipsesc termenii adecvaţi pentru a da expresie schimbărilor subtile intervenite în trecerea de la austeritatea artei pre-T'ang şi de la calmul profund al picturii T'ang-Sung pînă la interesul crescut al perioadei 45
Ming pentru simţăminte, *„joie de vivre"* şi eleganţă şi la tentaţia sentimentalului, exagerării şi drăgălăşeniei căreia i-a sucombat perioada Ch'ing. Întrucît nu ne ocupăm de evoluţia picturii în China ci de ceea ce face ca o pictură să fie chineză, nu credem că ar mai fi ceva de adăugat pentru a dovedi că pictura chineză a suferit un adevărat proces de evoluţie de la simplitatea, ordinea şi uniformitatea vremurilor de început către complexitatea, refuzul simetriei şi diversitatea civilizaţiei avansate.

Dacă toate acestea sînt adevărate, ce rost mai are să discutăm despre tradiţionalismul chinez? Pentru că nimic nu ajunge să moară în China. Primele trăsături ale epocii pre-T'ang au fost păstrate şi remodelate pentru a se adapta noilor descoperiri din fiecare epocă ce a urmat. Mai mult ca oricare alta, această trăsătură a făcut ca pictura chineză să fie cea mai subtil evazivă şi mai greu inteligibilă din lume. Tradiţionalismul şi

inventivitatea mergeau mînă în mînă. Două exemple vor clarifica şi mai mult această idee. Cînd perioada T'ang a descoperit forma plastică, a fost confruntată şi de tipul occidental de modeleu prin lumina şi întuneric în contrast cu metoda pre-T'ang de încercănare a formelor plate prin subţiri linii de contur. Cu toate acestea, cum chinezilor le displacea corporalitatea fizică a modelului occidental, ei au inventat o nouă metodă de realizare a contururilor prin îngroşarea şi subţierea tuşei pentru a sugera plasticitatea în loc de a o descrie pur şi simplu. Şi, de atunci încoace, „penelul" a rămas mijlocul principal de reprezentare a formelor. Ideea contururilor lineare a fost întreţinută încă din vechime dar restudiată pentru a satisface exigenţele unei epoci care pretindea forme organice care să-i exprime spiritul de orientare mai umanistă. Ce ilustrare perfectă a simplităţii, naturaleţii şi nemijlocirii „logodnei spiritului cu materia" în accepţiunea ei chinezească! O situaţie similară a apărut pe vremea dinastiei Ch'ing cînd interesul crescut pentru realitatea imediată pretindea un soi de mişcare rococo a suprafeţelor. S-a recurs din nou la conturul dat „din pensulă" pentru a transmite mişcarea unduitoare a drapajului în contrast cu metoda occidentală a luminii descriptive care întrerupea suprafeţele şi siluetele în maniera lui Watteau. Nu este de mirare că pictura chineză tîrzie, în ciuda descoperirii principiilor realiste, pare atît de departe de ideea noastră de verosimilitudine. Ca totul şi ca toate în China, pictura îşi găsea rădăcinile în trecutul îndepărtat.

De aceea, pentru a înţelege pe deplin pictura chineză, trebuie să-i cunoaştem rădăcinile în vremurile pre-T'ang, pornind de la motivele schematice ale bronzurilor, de la rămăşiţele picturale din perioada Han şi a celor Şase Dinastii, din copii ulterioare, ca de pildă cele două suluri ale lui Ku K'ai-chich. Cu toate că aceasta ar însemna o cale de două mii de ani de dezvoltare, ele aparţineau toate fazei ideaţionale, conceptuale din istoria chineză. Ideaţional este după cum se ştie

un termen greoi, dar se potriveşte mai bine ca oricare altul deprinderii mentale a artiştilor timpurii de a căuta pe cale intuitivă „ideea esenţială a lucrurilor", spre deosebire de încercarea de a le concepe „aşa cum ar trebui ele să fie", sau de a le cerceta „aşa cum par să fie", sau a le deforma „aşa cum ne-ar place nouă să fie". Ne este aproape imposibil să pătrundem în spiritul şi gîndirea unei astfel de epoci. Aceste vîrste tinere ale civilizaţiei au fost oportun denumite „epoci ale credinţei". Pe atunci, omul ieşise la lumină din trecutul său primitiv şi animist, cînd natura îl mistifica şi îl domina. Cu toate că nu mai era înrobit de magie, mai depindea încă de intuiţie, imaginaţie şi revelaţie, lăsîndu-se condus mai curînd de ele decît de raţiune sau experienţă. Credinţele se bazează pe o forţă sau pe mai multe forţe supraomeneşti. Cu alte cuvinte, cerul şi nu omul sau pămîntul, era punctul suprem de referinţă în experienţa umană. Pînă şi Confucius, care pare atît de încrezător în darurile omeneşti, referea totul la presupuneri asupra unor conducători legendari. Întrucît logica îşi făcuse apariţia doar pe vremea dinastiei T'ang raţiunea era pre-logică şi, ca în Grecia, coincidea cu creaţia formelor plastice. Nici clasicii confucianişti nici Tao Têh-ching nu dau vreo explicaţie sistematizată, ei se preumblă de la un adevăr intuit la altul, fiecare din ele devenind viabile prin intermediul imaginilor concrete oferite de experienţă sau al implicaţiilor poetice, întrucît gîndirea conceptuală evita termenii abstracţi şi era lipsită de precizia şi limpezimea definiţiilor logice. Raţiunea era fundamentată de principii pre-existente la care se ajungea adesea prin analogie. Lao Tzu a remarcat că apa este substanţa cea mai moale din cîte sînt, dar paradoxal, tot ea este aceea care erodează stînca atît de tare cît este ea şi de la această observaţie naivă s-au născut principiile care se orînduiau de la o etică nonşalantă pînă la renunţarea la rezistenţă faţă de adversari. Filozofia în deplinătatea cuvîntului nu apăruse încă. Daoismul şi confucianismul erau mai curînd doctrine ale vieţii decît

sisteme filozofice care nu tratau experienţa umană în totalitate ci mai curînd bazele acesteia.

Gîndirea la rîndul ei era pre-ştiinţifică. Ne este imposibil să ne imaginăm întorşi într-o epocă în care pentru orice eveniment se prefera, instinctiv, o explicaţie supranaturală eludîndu-se cauza naturală. Dacă ne-am poticni în faţa unei uşi nici prin gînd nu ne-ar trece să presupunem că am fost împinşi de vreun demon şi nici nu ne-am putea imagina precum Ku K'ai-chih că o frunză de bambus ne-ar face invizibili. Cu toate că aceste exemple par rămăşiţe ale vrăjitoriei, ele dovedesc că epocile credinţei s-au situat mult mai aproape de domeniul spiritului decît au făcut-o epocile raţionalismului şi ale scepticismului. Toţi ştim cît de greu ne vine astăzi să acceptăm adevărurile ininteligibile sau să ne abandonăm în intimitatea meditaţiei. Triumfurile raţiunii ne pot învăţa din ce în ce mai multe lucruri despre lumea exterioară a sensului şi cunoaşterii dar ele nu vor dezvălui niciodată realitatea interioară a spiritului sau misterul existenţei. Într-adevăr, deşi raţiunea şi cunoaşterea ştiinţifică lărgesc orizontul imaginaţiei, dacă artistul nu reuşeşte să şi le supună, ele îl pot adesea despărţi de realitatea interioară spre care tinde. Pe Uccello îl preţuim pentru coloristică şi nu pentru „nepreţuita" lui perspectivă care de atîtea ori a încorsetat imaginaţia Renaşterii. Rembrandt a trebuit să învăluiască materialismul vizual al vremii în misterul unui iluminism propriu pentru a deslusi profunzimile sufletului omenesc.

Este meritul artei conceptuale că „ideea" de bază şi forma au devenit inseparabile. Privind
4 renumita „scenă a toaletei" în maniera lui Ku K'ai-chich, simţim cît este de ieşită din comun nu pentru că ne-ar comunica preceptul moral potrivit căruia „mulţi ştiu cum să se gătească dar puţini sînt cei ce ştiu cum să-şi înfrumuseţeze sufletul" ci pentru inefabilitatea cu care a fost receptată esenţa ideii de către pictor. Indiferent de cunoaşterea din ce în ce mai largă a principiilor naturale din epocile mai tîrzii, chinezii nu şi-au uitat niciodată rădăcinile din trecutul ideaţional.

Ei au continuat să preţuiască intuiţia şi imaginaţia mai presus decît instrumentele raţiunii sau ale metodei empirice. Pictorii T'ang se puteau plînge că precursorii lor au reprezentat „Oameni-mai-mari-decît munţii", şi totuşi, ei preţuiau puritatea cu care aceştia au înţeles spiritul lucrurilor. Chang Yên-yüan scria: „În picturile vechi, linia este simplă, ideea calmă, senină (*tan*) şi ele sînt elegante (*ya*) şi corecte (*chêng*)."

Cu toate că spiritul picturii timpurii pare să ne ocolească, mecanismul limbajului pictural poate fi formulat cît se poate de clar. În proiecţie istorică, proba determinantă de stabilire a vizualizării timpurii sau de mai tîrziu porneşte de la întrebarea dacă imaginaţia se concentrează exclusiv asupra ideii sau se ocupă cu predilecţie de aspectul ei exterior. În pictura anterioară perioadei T'ang, gîndirea concentrîndu-se asupra conţinutului fundamental al ideilor, se ajungea mai curînd la o imagine ideografică a lucrurilor decît la o reprezentare descriptivă. Psihologia unei astfel de vizualizări este ceea ce simţim de fapt noi toţi cînd ne imaginăm obiectul sub forma unei idei. Evocaţi ideea oricărui obiect, de pildă un cal; pe 3
loc, obiectul va fi văzut cu ochiul minţii ca o siluetă plată, plutind acolo, drept în faţă, singură, suspendată în nimicul care o înconjoară; configuraţia singură este capabilă să identifice ideea de orice. Ea este mai primitivă decît forma plastică, decît culoarea, textura sau orice altă calitate. Întrucît configuraţia se defineşte prin linii de contur limitative, pictura timpurie se compunea din motive plane care, spre a se realiza, depindeau mai presus de orice de ritmurile lineare şi de relaţiile dintre suprafeţe. Pictorul îşi spunea povestea printr-o succesiune de forme izolate proiectate
pe un fundal vid. Compoziţia era adiţională, adică 1
se dezvolta prin expansiune în timp şi depindea de spaţierea succesivă a suprafeţelor şi intervalelor şi de repetiţii armonice ale formelor pentru realizarea unităţii. Întrucît artiştii se preocupau de esenţe şi nu de o însăilare de realităţi concrete, motivele picturale sau abstracţiunile tindeau spre

simplificare, uniformizare şi ordine. Abstracţie făcînd de atributele lor simbolice, ar fi greu să distingem conducătorul de cel condus, bărbatul de femeie, tînărul de bătrîn, învăţatul de soldat şi aşa mai departe. Acest mecanism al vizualizării ideografice stabilea limitele între care trebuia să opereze imaginaţia creatoare. Cum portretistica pretinde o strictă observaţie a particularului, ea nu va fi în stare în acele vremuri timpurii să dezvăluie personalitatea individuală. Peisagistica, tributară spaţiului şi proporţiilor, va rămîne searbădă, deoarece, în peisajul din perioadele premergătoare epocii T'ang „apa nu era destul de întinsă să poată pluti ceva pe ea vreodată". Pictura de animale, păsări şi flori, atît de dependentă de textură, era lipsită de atracţie senzorială, ceea ce a făcut ca pictorilor Han „să le vină mult mai uşor să deseneze creaturi imaginare decît cîini sau cai". Pentru ochiul nostru, atît de deprins cu fidelitatea în reprezentare, un limbaj pictural exprimînd motive lineare sau plane este lipsit de toate calităţile realităţii imediate — plasticitate, textură, culoare naturală, scară de proporţii, spaţiu şi lumină; cu toate acestea, explicarea acestor convenţii în termenii mentalităţii primitive sau ai psihologiei infantile ar însemna falsificarea însuşirilor unei epoci ideografice. Confucius şi Lao Tzŭ nu erau nici primitivi, nici infantili în gîndire, iar Ku K'ai-chih s-a hrănit din rodul a douăzeci de secole de dezvoltare anterioară pentru a-şi forma propriul său stil; toţi trei erau produsul unei ere în care gîndirea umană aborda experienţa mai curînd intuitiv decît pe cale raţională, nu atît prin concepte gata formulate cît prin analogii imaginative. Oamenii mai trăiau încă cu plăcere simţămîntul veneraţiei şi al extazului, se mai delectau încă din uimire şi mister; acestea erau emoţiile care stimulau conţinutul picturii conceptuale, ideatice. Suflul spiritului răzbate a cîntec printre ritmurile înflăcărate din lacurile perioadei Han şi reliefurile perioadei Wei, nemijlocit şi emoţionant, neaflîndu-se în nici un alt gen mai idealist de pictură sau în cine ştie ce descriere imitativă

şi neputînd fi depreciat de acea teorie a „memoriei imaginilor". Cu două mii de ani în urmă, figurile primitiv-naive puteau să fi fost dictate de animism sau plăsmuite pentru efectele lor magice, dar gîndirea ideaţională, împreună cu limbajul ei pictural, ideografic nu trebuie niciodată confundată cu originile neolitice. Altfel, s-ar putea tot atît de bine reduce la acelaşi numitor o teologie avansată şi magia primitivă. Limbajul pictural ideografic era o modalitate foarte evoluată de exprimare a unei abordări intuitive a spiritului fundamental al lucrurilor şi a dat naştere la o mulţime dintre cele mai izbitoare caracteristici ale
34 compoziţiei chineze şi anume: preferinţa pentru
8 ritmurile lineare, izolarea motivelor, relaţia între
39 suprafeţe, importanţa golurilor şi stuctura tem-
44 porală.

Ţinînd seama de limitele evidente ale unei abordări ideatice a experienţei, s-ar putea spune că nu s-a acordat destulă atenţie acestor surse. Cu toate acestea, pictura chineză îşi datorează în mare măsură caracterul său unic adaptării principiilor mai vechi la nevoile ulterioare. În civilizaţia noastră occidentală, atitudinile şi principiile din trecut cădeau în desuetudine cu fiecare nouă perioadă care îşi făcea apariţia; progresul grec a făcut să fie uitate liniile şi planurile, cu excepţia unor momente conştient arhaizante; oamenii Renaşterii considerau Evul Mediu la nivel atît de scăzut încît i-au etichetat arta ca „gotică". Numai China a descoperit noi principii ale naturii şi noi principii ale artei fără să sacrifice continuitatea cu trecutul. Să presupunem că Rafael şi Tiepolo ar fi păstrat reminiscenţele spiritului, naturaleţea şi simplitatea lui Giotto şi că, în acelaşi timp, ar fi transmis Renaşterii „umanism" iar barocului o unitate mai cuprinzătoare. Ne este greu să ne imaginăm o astfel de îmbinare a trecutului şi a prezentului şi, totuşi, ceva asemănător cu ea este exact ceea ce au reuşit chinezii să facă.

IDEALISM ŞI NATURALISM

Sîntem acum în măsură să luăm în consideraţie îngemănarea chineză a celor două extreme europene, naturalismul şi idealismul, folosind termenul de naturalism în sensul interesului pentru „lucruri aşa cum sînt" iar idealismul în sensul clasic al „lucrurilor aşa cum ar trebui să fie". Primul se preocupă de concret şi de particular, iar celălalt de general şi de tipic. Ele reprezintă două modalităţi de căutare a adevărului şi frumosului ori în atracţia senzorială pe care o prezintă natura autentică, ori, în al doilea caz, în satisfacţia intelectuală oferită de natura perfecţionată. Chinezii evitau naturalismul excesiv, cu toate că, paradoxal, nu au existat vreodată alţi artişti care să fi petrecut atîta timp în contemplarea lumii naturale; pe de altă parte, ei nu priveau cu încredere nici raţionalizarea extremă, cu toate că tot ei erau cei care insistau mai mult decît oricare alţii asupra valorii erudiţiei în efortul creaţiei. Naturalul şi idealul s-au contopit în acea transfigurantă „esenţă a ideii". Aşa cum spunea Ch'êng Hêng-lo, „pictura occidentală este pictura ochiului; pictura chineză este pictura ideii". Afirmaţia lui ar fi fost completă dacă ar fi adăugat, „a ideii şi nu a idealului".

În ce măsură ne-au excitat pictorii chinezi simţurile? Desigur, chinezii îndrăgeau lucrurile; mobila, paravanele, ceramica şi porţelanurile sînt toate obiecte de artă fascinante; cel mai umil lucru este o încîntare artizanală; cel mai mic detaliu vădeşte minuţiozitate laborioasă şi imaginaţie creatoare. Nici un alt neam, cu excepţia japonezilor, nu a dat atîta atenţie penetului păsărilor, 41
biănii animalelor, urzelii insectelor, ritmurilor plan- 38
telor şi contexturii rocilor. Şi, în ciuda acestora, 46
plăcerea ce ne-o stîrneşte reprezentarea chineză a 42
calităţilor fizice pare să fie mai curînd intuitivă 26
decît senzorial-emoţională. De fapt, am îndrăzni să afirmăm că este o plăcere păstrată în limitele virtuţii. Prin contrast, încîntarea noastră faţă de formele fizice ale picturii europene cuprinde o atracţie pentru lucruri, pentru combinaţii exotice şi extravagante şi o îmbătare cu senzaţii pure, iar criticii occidentali au ridicat osanale „valorilor tactile", vibraţiile culorii şi abundenţei de efecte emoţionale.

În China, efectele senzoriale erau condiţionate de supunerea faţă de principiile naturale şi se limitau la exprimarea „esenţei ideii". Deosebirea între est şi vest poate fi cel mai bine ilustrată de pictura de natură moartă. Întrucît natura moartă a constituit pentru noi un mijloc de studiere a efectelor plastice şi de compoziţie, ne-am simţit îndreptăţiţi să facem combinaţii de tot felul de obiecte, fie ele fructe, flori, peşti sau vînat, unelte şi lucrări de artă, de orice elemente nealăturabile în virtutea unei stimulatoare îndreptăţiri la interesul nostru senzorial. În mod curent, chinezii refuzau să combine obiecte cu excepţia elementelor ambiental adecvate şi firesc asociabile. Plantele erau puse alături de păsările potrivite, de exemplu meiul şi prepeliţele; animalele trebuiau să fie plasate în mediul corespunzător; populaţia 34
apelor era strînsă la un loc; iar totul îşi avea anotimpul potrivit. Pînă şi marelui Wang Wei i s-a reproşat licenţa poetică care şi-a permis-o de a fi pictat un bananier pe zăpadă. Reprezentarea

zilei de naştere prin simboluri şi imagini, un soi de rebus compus din omonime, era unica excepţie de la stricta fidelitate faţă de asocierile firești. Încălcarea lor de către pictorii occidentali ne poate deplasa cu necesitate atenţia către efectele senzoriale, în timp ce accentuarea selectivă de către chinezi a anumitor combinaţii naturale este de natură să ne stîrnească o încîntare intelectuală cînd
37 descifrăm conexiunile stabilite.

Preferinţa acordată mentalului faţă de senzorial a fost şi mai mult intensificată de deprinderea chinezilor de a pătrunde în intimitatea formelor ne-umane ale existenţei. Pictorul chinez intra în comuniune cu peisajul în aceeaşi măsură în care se
46 pierdea în imperiul lumii vegetale, a animalelor şi a insectelor. Cît de străin i se pare demersul chinez modului de gîndire occidental. Numai entomologul francez Fabre, în studiul despre viaţa moliilor sau a albinelor lucrătoare, a putut să ne transporte din lumea uman interpretată în cea a existenţei altor creaturi. Nu era vorba de o relaţie de identitate metempsihotică ca cea apărută în India unde doctrina transmigraţiei stabilea o legătură ereditară între uman şi animal. În China, era pur şi simplu o problemă de empatie, zămislindu-le artiştilor dorinţa să experimenteze sau mai bine zis să trăiască celălalt domeniu al existenţei. Acelaşi proces psihic se aplica şi la flori. Pictorul chinez care planta o floare şi o hrănea cu drag şi gingăşie de-a lungul întregii ei vieţi pentru a o picta în sfîrşit după moarte ce picta în fond? Desigur nu acelaşi lucru pe care pictorul occidental îl căuta cînd picta o natură moartă cu floarea din faţa lui. Floarea occidentalului face în primul rînd apel la simţurile noastre; floarea din pictura chi-
36 neză ne invită să-i împărtăşim viaţa, ceea ce este o trăire deopotrivă intuitivă şi intelectuală.

Se poate observa un contrast asemănător în re-
38 darea calităţilor plastice, senzorial perceptibile. O
41 blană sau penele pictate de un chinez ne fac să

simţim că nu textura forma ţelul artistului ci că blana sau penajul constituiau elementele definitorii ale animalului sau ale păsării. Am putea fi acuzaţi de pedanterie, de despicare a firului, nu în patru, ci în şaisprezece, dar diferenţa între reacţiile noastre apare cît se poate de limpede. O explicaţie în termeni tehnici ar consta în reprezentarea de către chinezi a fiecărui fir de păr sau pană ca un motiv ideatic separat în locul iluziei optice a blănii sau texturii, oferită de occidentali. În orice caz, rezultatul avea indiscutabil calităţi plastice inferioare.

Chinezii abordau cu totul altfel şi excesul de ornamentare, somptuozitatea şi împopoţonarea de orice fel. Pînă cînd nu am trăit în intimitatea picturilor chineze, arareori ni s-a întîmplat să ne oprim pentru a ne întreba cît de mare a fost şi încă mai este rolul fastului în tradiţiile noastre, fie el exprimat prin îmbogăţirea altarelor cu odoare de preţ întru gloria lui dumnezeu sau prin extravaganta paradă de pompă şi ceremonial de curte. Pornind de la concepţia cosmică a „Fiului Cerurilor" ne-am fi aşteptat ca pictorii chinezi să ne întreacă în materie de somptuozitate. Dar lucrurile stau exact invers; împăraţii dinastiilor T'ang şi Sung au fost portretizaţi cu demnitate simplă şi i se interzicea măreţiei curţii să invadeze pictura, cu excepţia unei scurte perioade de gusturi dubioase din timpul dinastiilor Ming şi Ch'ing; scenele de curte, oricît de elaborate ar fi fost ceremoniile propriu-zise, puteau arareori fi deosebite de episoadele de viaţă cotidiană. Pentru chinezi, frumuseţea plastică nu consta nici în bogăţia de efect, nici în atracţia fizică, ci în eleganţă, rafi-
14 nament şi distincţie. Apelul la simţuri era întotdeauna temperat de activitatea raţională.

Chinezii nu ştiau nimic despre naturalismul apusean cu predilecţia sa pentru senzorial şi erau tot atît de inocenţi şi în materie de idealism occidental în formele sale clasice şi neoclasice. Acest

tip de idealism descindea din devoţiunea greacă faţă de raţiune ca instrument de atingere a perfecţiunii şi frumuseţii. Întrucît chinezii depindeau mai mult de intuiţie şi de imaginaţie decît de raţiune, ei atacau problemele idealului din cu totul alt unghi. Am mai discutat modul în care Wu Tao-tzŭ reda prin tuşă formele structurale plastice ale occidentului. Venise momentul conceptualizării gîndirii în istoria chineză, dar ce diferenţă între cele două idealuri! Grecii căutau să raţionalizeze perfecţiunea în termeni de proporţie matematică şi tipuri generice; chinezii încercau să transmită spiritul cauzal tipologic, reuşind în felul acesta să reţină esenţa ideii şi să prezinte în acelaşi timp desăvîrşirea structurală. Să fie oare aceasta explicaţia faptului că idealismul apusean conferă picturii o detaşare de trăirea imediată ca şi cum formele ar exista în magica împărăţie a perfecţiunii, în timp ce intelectualizarea nu şi-a pierdut în China niciodată contactul cu natura pînă la introducerea manierismului din perioada Ch'ing? Chinezii nu au împins raţiunea la extrema tipului raţionalizat ilustrat de povestea pictorului grec care a pictat o Afroditâ prin îmbinarea celor mai frumoase trăsături ale încîntătoarelor tinere ce-i treceau prin faţă; chinezii căutau universalul în particular fără să piardă caracterul distinctiv al acelui particular, aşa cum arată povestea pictorului care a studiat o singură floare de-a lungul întregii ei vieţi.

Contrastul dintre răsărit şi apus se concentrează în rolul raţiunii în artă. Încă de la începuturile romantismului şi ale expresionismului, noi ni i-am închipuit pe pictori nu ca gînditori, ci mai degrabă ca indivizi sentimentali. Un geniu în devenire este pus în gardă împotriva studiilor academice pentru ca nu cumva să-şi tocească inspiraţia cu prea multă analiză şi să nu degenereze ajungînd critic sau istoric de artă. A gîndi despre ceva pare să contrazică ideea de a crea ceva. Teoriile despre şi-

metria dinamică sau geometria formelor l-ar fi dezgustat pe pictorul chinez negîndu-i patima daoistă de libertate şi voluptatea dezinvolturii. Cu toate acestea, nu ne îndoim nici o clipă asupra importanţei vieţii intelectuale ca una din primele cerinţe ale unui pictor. Învăţatul şi pictorul se întrupau într-un singur om în China. Această situaţie stimulatoare era posibilă numai datorită naturii umaniste a erudiţiei chineze şi apărea graţie caracterului rafinat al picturii chineze. Confucius însuşi, care a găsit în cunoaştere răspunsul la problemele vieţii, insista că un învăţat nu trebuie să fie un instrument — adică un specialist — şi pretindea ca interesele sale să fie largi şi umaniste. Pictorii chinezi preţuiau cultura mai presus de informare. „Poţi lăsa cărţile care nu-ţi plac în seama altora să le citească". De asemenea, plasau trăirea, experienţa deasupra raţiunii. Un pictor chinez n-ar fi putut afirma: „Gîndesc, deci exist", ci mai curînd, „Cunosc trăirea, de aceea creez". Raţionalismul în domeniul creaţiei contrazicea cele mai profunde instincte culturale chineze. În idealismul grec, cugetul era satisfăcut de limpezime, ordine şi de desăvîrşirea formei perfecte; în tipologia chineză din perioada T'ang-Sung, imaginaţia a fost stimulată de sugestie, tensiune şi de misterul spiritului fundamental. Deşi pictura chineză are calităţile intelectuale ale erudiţiei, ea nu se sprijinea pe raţiune, ci pe reflecţiile despre experienţa umană. 10

În termeni emoţionali, idealismul clasic este, după părerea noastră, calm, senin, înălţător, termeni pe care i-am putea aplica picturii chineze dacă ar fi să o comparăm cu expresionismul modern; totuşi, de abia la o confruntare cu idealismul clasic, ajungem să înţelegem dintr-o dată calităţile dinamice şi stimulatoare ale picturii chineze. Nimeni nu-şi va putea vreodată imagina un pictor grec sau neoclasic atacînd un perete „ca un de- 13

mon", în maniera lui Wu Tao-tzŭ, nici complăcîndu-se într-un joc erudit cu tușul.

Mai mult decît atît, chinezii nu au încercat niciodată să raționalizeze frumosul; cu alte cuvinte, ei nu au studiat conceptul occidental de sublim ca valoare supremă, în asociație cu binele și adevărul. Frumusețea, considerată ca satisfacție estetică separată, era denumită de ei înzorzoneală, un soi de „înfrumusețare" florală, secundară ca importanță și de-a dreptul dăunătoare spiritului fundamental. În China, frumosul plastic nu era izolat ci sălășluia în întregul conținut și de aceea chinezii nu vorbesc despre frumos sau valoare estetică ci despre spirit sau *ch'i*.

Partea a doua

STIL

INTRODUCERE

În cadrul tentativei noastre de a afla ce face ca o pictură să fie chineză, calitatea formei picturale pare şi mai evazivă decît natura conţinutului. Căutăm în zadar termeni capabili să sugereze acea fuziune a vitalului şi a abstractului atît de pregnant prezentă în motivele picturale chineze. Aplicarea unor termeni ca „ideal", „ritm biologic" sau „autoexprimare" formelor chineze este tot atît de înşelătoare ca şi alipirea unor determinanţi ca „subiectiv" sau „romantic" unui conţinut chinez. Este o axiomă a istoriei artei că valorile estetice, ca orice altceva în viaţă, depind de raportările fundamentale ale fiecărei culturi la experienţa umană. Întrucît chinezii evitau modalităţile occidentale de abordare a misterului creaţiei artistice fie pe căi ştiinţifice care investighează mecanismul reprezentării, prin intermediul esteticii care pune sub semnul întrebării natura frumosului sau al psihologiei care explorează motivaţiile expresiei, termenii folosiţi de noi pentru definirea calităţilor esenţiale ale picturii cum ar fi unitatea, echilibrul, scara de proporţie şi empatia, împreună cu categoriile estetice de frumos, sublim şi aşa mai departe, sînt desconsiderate în scrierile critice chineze. În locul lor, chinezii au folosit termeni din artele asociate ale poeziei şi caligrafiei sau, cînd încercau în mod specific să exprime indicibilul picturii, recurgeau la termeni mistici, lucru care mi se pare cît se poate de normal. Mai departe,

limbajul ideografic era nepotrivit unei definiţii exacte şi ar putea fi denumit o scriitură a imaginaţiei mai degrabă decît o unealtă a „raţiunii". De pildă, în exprimarea principiului „unul şi cei mulţi" prin care *dao* se manifesta simultan peste tot, chinezii vor recurge la o comparaţie poetică potrivit căreia luna se reflectă în zece mii de ape. Deci, în investigarea modului în care chinezii au încercat să reprezinte spiritul lui *dao*, sîntem nevoiţi să folosim termenii lor şi să examinăm fiecare concept cu cea mai mare atenţie ca nu cumva să regăsim înţelesurile occidentale în traducerea noastră. Pentru chinez, adevărul nu este adevăr atîta timp cît nu este subtil iar aceste principii de creaţie artistică excelează într-un subtil insesizabil.

CH'I SAU SPIRITUL ȘI ROADELE SALE

Cuvîntul *ch'i* sau spiritul însuma prezența lui *dao* în pictură. Dacă un artist reușea să-l capteze pe
40 *ch'i*, restul decurgea de la sine; dar dacă îl pierdea pe *ch'i*, oricîtă asemănare, înfrumusețare, măiestrie, chiar geniu ar fi înglobat în operă, tot nu și-o putea salva, lipsită fiind de vlagă. Cum putem însă să ajungem la o înțelegere cu *ch'i*? Chinezii înșiși au epuizat subiectul în scrierile lor, năzuind spre o definire a acestei taine lăuntrice care, după părerea lor, constituia secretul valorii artistice. În faza istorică conceptuală (ideatică) pre-T'ang, Hsieh Ho a recurs la renumita, dar vaga, expresie *ch'i-yün shêng-tung* (spirit-rezonanță viață-mișcare), însă odată cu umanismul Sung și cu apariția gîndirii filosofice, *ch'i* a devenit un concept izolat printre cele „Șase principii fundamentale ale picturii" enumerate de Ching Hao, identificat pînă la urmă de către Han Cho cu *dao* cînd afirma că pictura operează cu „forțele creatoare" și se desfată din același izvor ca și *dao*. Cu alte cuvinte, spiritul artei era identificat cu spiritul universal. Fiecare artist, la răsărit sau la apus, caută realitatea în spatele aparenței, dar căutarea sa este potențată prin opțiunea apropierii de spirit sau de materie. Cît de greșit au interpretat scriitorii occidentali conceptul de *ch'i* se dove-

dește prin traducerea lui ca „vitalitate ritmică". În expresia *ch'i-yün shêng-tung*, a doua parte „mișcare vitală", elanul vital este rezultatul „rezonanței spiritului". Criticii occidentali erau atît de obișnuiți să scoată în evidență materialitatea ca mijloc de atingere a ceea ce este dincolo-de-materie că au scăpat din vedere acea insistență chineză asupra spiritului mai întîi și, apoi, asupra formei. Cînd Chang Kêng a denumit *ch'i-yün* „forța motrice brusc eliberată a cerurilor" și a susținut că „numai cei liniștiți ar putea s-o înțeleagă", el opera de fapt cu trei noțiuni fundamentale ale experienței mistice: absolutul, meditația și revelația. „În pictură, *ch'i-yün* se zămislește din peregrinările inimii; el se obține prin inspirație celestă". *Ch'i-yün* nu se naște din geniul artistului care nu este decît instrumentul cerurilor. Wu își „concentra spiritul și îl armoniza cu opera lui *dao*". *Dao* se manifesta în artă ca *ch'i*, iar *ch'i*, fiind spiritul, nu poate fi cunoscut decît prin roadele sale. Deși chinezii nu au repertoriat vreodată aceste roade, ei s-au întors întotdeauna, în discuțiile lor asupra prezenței lui *ch'i*, la cîteva noțiuni fundamentale: firescul sau naturalitatea[1] (*tzŭ-jan*), dezinvoltura (*i*), principiile universale (*li*), „osatura" (*ku-fa*), integrare structurală (*shih*), realitate picturală (*shih*), aspectul sezonier (*ching*), mișcare vitală (*shêng-tung*), penel (*i*) și tuș (*mo*).

[1] Sensul complex al lui *dao*, unind oarecum accepțiunile de materialitate și de ordine (legitate), s-ar regăsi în termenul de *naturalness* folosit de autor, în cel german de *Natürlichkeit* sau în cel rusesc *estestvennosti*,, sens în care literatura filozofică românească îl redă imperfect prin termenul de *naturalitate*, ca ansamblu al însușirilor care fac ca natura să fie ceea ce este, fără adaosuri exterioare ei. Am preferat, în cele ce urmează, termenul *firesc*, care sugerează după părerea noastră, atît conformitatea față de legile naturii, apartenența la și provenința din natură, cît și ideea de naturalețe. *Dezinvoltura* la rîndul ei o regăsim la unii autori exprimată prin *lipsa de sforțare*.

FIRESCUL (TZÜ-JAN) ŞI DEZINVOLTURA (I)

Fructul definitoriu al lui *ch'i* era imanenţa sau firescul, a cărui origine o găsim în capitolul XXV din Tao Têh Ching:

„Căile oamenilor urmează căile pămîntului,
Căile pămîntului sînt deschise de cele ale cerurilor,
Căile cerurilor de cele ale lui *Dao*,
Iar Căile lui *Dao* de firea firii-s date (*tzŭ-jan*)."

Pentru a-şi cîştiga dreptul de a fi propagator al firescului din *dao*, artistul trebuie să atingă unul din fructele spiritului, dezinvoltura. Ea este mult mai cuprinzătoare decît spontaneitatea sau chiar decît geniul individual întrucît descindea din armonia artistului cu spiritul universal, înrudită cu logodna mistică. Scrierile chineze abundă în expresii şi povestiri despre pregătirea necesară artistului pentru a intra în armonie cu universul şi cu toate gîndurile impenetrabile (*shên-ssŭ*) şi ideile indicibile (*miao-i*) ale acestuia din urmă. Fiecare epocă a insistat asupra necesităţii meditaţiei şi concentrării pentru atingerea supremei stări de disponibilitate creatoare; atunci de abia putea artistul „să capteze naturalul, firea, fără nici un efort". Chiang Hao, cercetînd prezenţa lui *ch'i* în chiar procesul picturii, spunea:

„Ceea ce inima cuminte ascultă şi urmează, la bun sfîrşit penelul duce,
Şi-alege formele fără ca vreo clipă, vreodată, să ezite."

În orice formă de artă majoră, dezinvoltura este asociată cu inevitabilul. Aşa cum muzica lui Mozart se scurge lin din aceeaşi temă sau înaintează către opusul ei imediat şi nu ar fi niciodată altcum, cea mai bună pictură chineză evoluează firesc, dezinvolt şi inevitabil.

LI SAU PRINCIPIILE UNIVERSALE

Ori de cîte ori chinezii încercau să desluşească misteriosul fapt al artei, vorbeau de *li* sau de principiile universale care guvernează **totul.** Întrucît acesta era termenul folosit şi de neoconfucianişti pentru a indica existenţa lui *dao* în tărîmul „dedincolo-de-formă", unii critici l-au asemuit pe *li* accepţiunii greceşti de idee. Am discutat mai sus la ce rezultate diferite au condus cele două concepţii în caracterul emoţional şi estetic al artei idealiste greceşti şi cel al picturii chineze. Care a fost însă manifestarea acestei diferenţieri la nivelul formei?

În aparenţă, formele chineze, guvernate de *li*, erau mai abstracte decît formele ideale greceşti şi totuşi urmau mult mai îndeaproape ritmurile din natură, ele erau „asemenea naturii, nu ca aspect, ci în felul în care operau". Viabilitatea tipului ideal occidental depindea de forma structurală plastică smulsă din natură prin perfecţionare, în timp ce vitalitatea formei chineze izvora din cursul ritmic al contururilor trasate de penel care, datorită abstracţiunii lor, sugerau imaterialul. Atît *li* cît şi „ideile" greceşti erau de domeniul principiilor universale, dar se diferenţiau prin emfază. Un cuţit este format dintr-un mîner şi o lamă, iar funcţia lui este să taie. Cu toate că ambele aspecte erau recunoscute atît în occident cît şi în orient, grecii ar fi scos în evidenţă tipul generic de cuţit, ca idee de lamă-cu-mîner, iar chinezii s-ar fi concentrat mai mult asupra calităţii sale de a tăia. Pentru chinezi adevărul fundamental despre o salcie este balansul ei graţios, acel *li* prin care îşi dobîndeşte propria-i existenţă, iar această trăsătură esenţială nu trebuia să fie compromisă nici măcar de simpla speculaţie asupra caracterelor generale ale salciei. Noţiunea de *li* cerea, desigur, fidelitate faţă de principiile naturale dar angaja o şi mai mare pătrundere în intimitatea acestor principii în virtutea căutării esenţei a spiritului fundamental al ideii.

Aşa cum se întîmpla adesea în gîndirea chineză, un întreg mănunchi de principii era asociat cu *li*, fiecare dintre ele fiind raportate la concepţia generală. Trei ar fi demne de menţionat. Chang Yên-yüan vorbea de „ideea directoare" (*li i*) care, a-

parent, se referea la motivaţia dominantă a picturii. Ching Hao a introdus principiul colateral de „cuget" (*ssŭ*) desemnînd omisiunea a tot ce există în afară de marile principii fundamentale. Acesta era principiul selectiv potrivit căruia ideea era dezbărată de orice calităţi temporare sau întîmplătoare iar accesoriile descriptive urmau să fie eliminate în totalitate pînă cînd se dezvăluia realitatea nudă a esenţei. De exemplu, într-o renumită pictură din perioada Sung, reprezentînd un călugăr Ch'an crestînd un lujer de bambus cu cuţitul, fiecare trăsătură de penel sugerează „ideea" de crestare. În sfîrşit, chinezii vorbeau despre concepţia artistului (*i*), transformarea ideii în mîna unui anumit pictor, în calitatea lui de instrument propagator al ei. „Pentru a exprima o idee sau pentru a reprezenta un obiect aşa cum se cuvine, el trebuie răsucit în minte pe toate părţile, pînă ajunge să se contopească cu sufletul".

Din această succintă prezentare a roadelor lui *ch'i* raportate la concepţie, deducem că pictura era destinată să devină o artă a extremei eliminări, simplificări şi sugestii. Cum s-ar traduce aceste concepte în limbaj pictural? Problema însă are o altă arie de cuprindere ce înglobează tocmai celelalte roade ale lui *ch'i*. Primele două, *ku-fa* sau „osatura" şi *shih* sau integrarea structurală se refereau la organizarea structurală a fiecărei forme în parte şi a compoziţiilor ca tot unitar: următoarele două, *shih* sau realitatea picturală şi *ching* sau aspectul sezonier abordau misterul vieţii independente a formelor picturale; *shêng-tung* sau mişcarea vitală se ocupa de natura mişcării ritmice; ultimele două, *pi* sau penelul şi *mo* sau tuşul, erau mijloacele picturale majore ale artistului-învăţat.

KU-FA SAU OSATURA

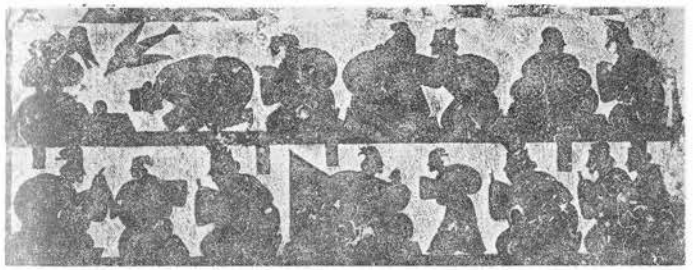
Într-o primă formulare a principiilor fundamentale ale picturii Hsieh Ho a înscris *ku-fa yung pi*„ în traducere literală „osatura se serveşte de pensulă", la loc de întîietate, precedat doar de *ch'i*

sau de spiritul însuşi. Şi, de atunci, structurarea prin intermediul tuşei s-a încetăţenit ca mijloc de bază al chinezilor de exteriorizare picturală a spiritului. Ar fi exagerat să supralicităm acest adevăr ce pune în discuţie doar natura vizibilului din pictura chineză; caligrafia şi pictura deveniseră atît de intim legate ca arte surori încît pictura se asemăna mai mult cu ceea ce înţelegem noi prin desen; toate calităţile vizuale venerate de noi, culoare, plasticitate, textură, pondere şi stabilitate fizică se subordonaseră stucturii interne. Referindu-se la pensulaţiile ce contribuiau la alcătuirea acestei structuri, Hua Lin spunea: „Cu toate că aceste cîteva trăsături pot fi acoperite cu totul, 5
pictura trebuie să beneficieze de forţa lor pentru a se putea menţine în picioare; altfel, pînă şi sperietorile de ciori ar căpăta forme umane. Poate omul să fie om fără nici un os?" Că noţiunea de *ku-fa* sau osatura nu se referea la structura anatomică, aşa cum a tradus Giles cuvîntul, este atestat de faptul că a putut fi folosit, încă din secolul al V-lea, în legătură cu formele plane, bidimensionale care nici măcar nu aveau soliditate plastică şi cu atît mai puţin fundamentare anatomică. *Ku-fa* deci era un principiu pictural referitor la structura ritmică în ansamblu.

O altă dovadă că era lipsit de orice interes descriptiv este aplicarea lui la arta abstractă a 46
caligrafiei care îl revendică şi ea pe *ku-fa*. De fapt, nici unul din aceste roade ale lui *ch'i* nu erau implicate în cunoaşterea descriptivă, cum ar fi anatomia sau perspectiva, ci erau realmente fructe ale spiritului. Chang Yên-yüan se referea la spiritul-os (*ku-ch'i*) iar Han Cho vorbea de principiile fundamentale structurale (*t'i-yao*) spre deosebire de termenii folosiţi pentru simpla reprezentare a formelor, ca de pildă identitatea formei *hsing-ssŭ*) şi asemănarea formală (*hsiang-hsing*). Chinezilor, deprinşi să preţuiască *ku*-ul structural al pensulaţiei, formele noastre plastice li se păreau stridente şi vulgare: pictorii T'ang s-au revoltat împotriva formelor „ideale" greco-indie-

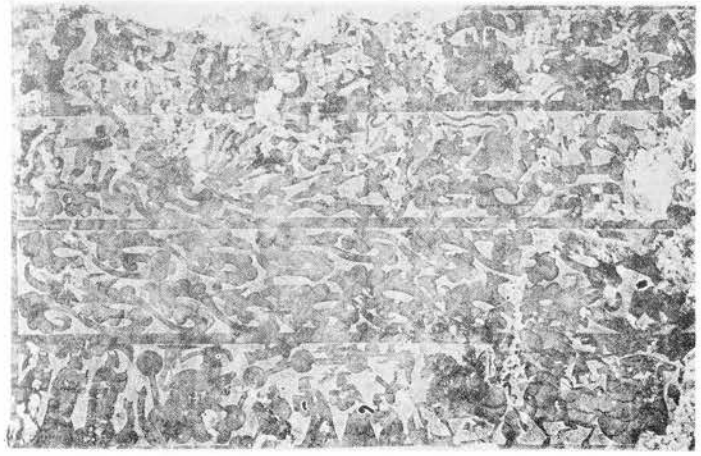
ne, iar cei din perioada Ch' ing denumeau picturile baroce opera unor meşteşugari minori (*chuang*). Pentru ei orice meşter bun ar fi în stare să realizeze o copie reuşită a formelor naturale, dar de ce să se numească asta artă? Confruntat cu clarobscurul şi cu umbrele purtate, un critic din perioada Ch'ing a întrebat în zeflemea dacă europenii erau jumătate albi şi jumătate negri întrucît pictau una din părţile feţei de culoare închisă. Singura concesie făcută pictorilor occidentali era că „cei ce studiau pictura puteau împrumuta ceva de la ei pentru a-şi face operele mai plăcute privirii". Chiar dacă aceşti chinezi văzuseră picturile lui Michelangelo şi cele ale lui Castiglione, valorile descriptive le-ar fi eclipsat realitatea interioară, tot aşa cum şi nouă pînă nu demult ne-a fost greu să percepem fidelitatea structurală faţă de natură în cele cîteva trăsături de penel chinezeşti.

În peisaj, osatura (*ku-fa*) se asocia strîns cu ridurile (*ts'un*), acele încreţituri ce surprindeau structura cristalină a munţilor. Observaţi cum spi-
17 ritul muntelui trăieşte în propria lui siluetă şi cum ritmul este reluat de fiecare încreţitură în parte, străbătînd întreaga structură. Chiar părţile umbrite sînt redate printr-o mulţime de riduri care conferă valoare structurală pasajelor întunecate. În locul formei plastice întruchipate prin umbră şi lumină, chinezii au realizat forma stucturală prin „tuşă". În apus, depindem de soliditate şi de pondere pentru consolidarea formei plastice, iar unitatea este foarte îndatorată integrităţii fizice
10 a solidelor. Forma chineză ni se pare redusă pînă la un fel de schelet ideografic. Cîteva trăsături de penel pot sugera volume dar desigur nu reuşesc să transmită perfect masa sculpturală a formei modelate. Se spunea că pictorii din epoca Yüan
25 îşi „scriau" peisajele în scrierea de idee (*hsieh i*), iar pictura căpătase încîntări de caligrafie. Riscul era ca forma să devină un simplu model de tuşe abstracte aşa cum s-a şi întîmplat cu unele manifestări minore din cadrul stilului „pictorilor literaţi".



1. ANONIM: *Scene de devoţiune filială*
Datat 145 e.n.

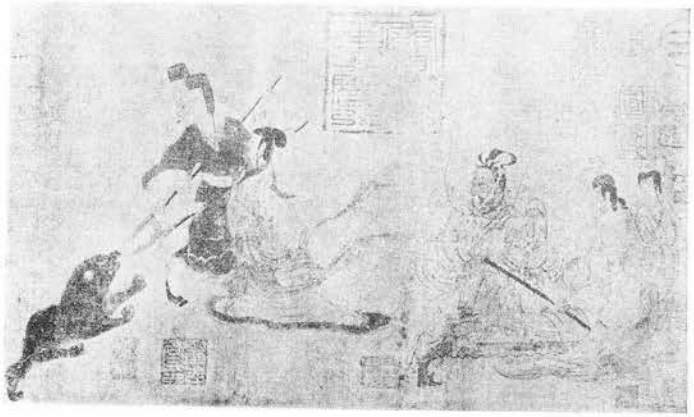
2. ANONIM: *Fidelitatea vizitiului*



3. ANONIM; *Zeii furtunii şi ai Carului Mare*
Stampă de pe fresca realizată de Wu Liang Tzŭ
Colecţia autorului, Princeton

4. KU K'AI-CHIH: *Scena toaletei* — copie
Epoca T'ang (?)

5. KU K'AI-CHIH: *Doamna Fêng apărîndu-l pe împăratul Yüan de un urs* — copie
Fragmente din Sulul Poveţelor
British Museum, Londra



6. CHOU CHI-CH'ANG: *Lohani împărţind pomeni*
Datat 1178 e.n.
Museum of Fine Arts, Boston

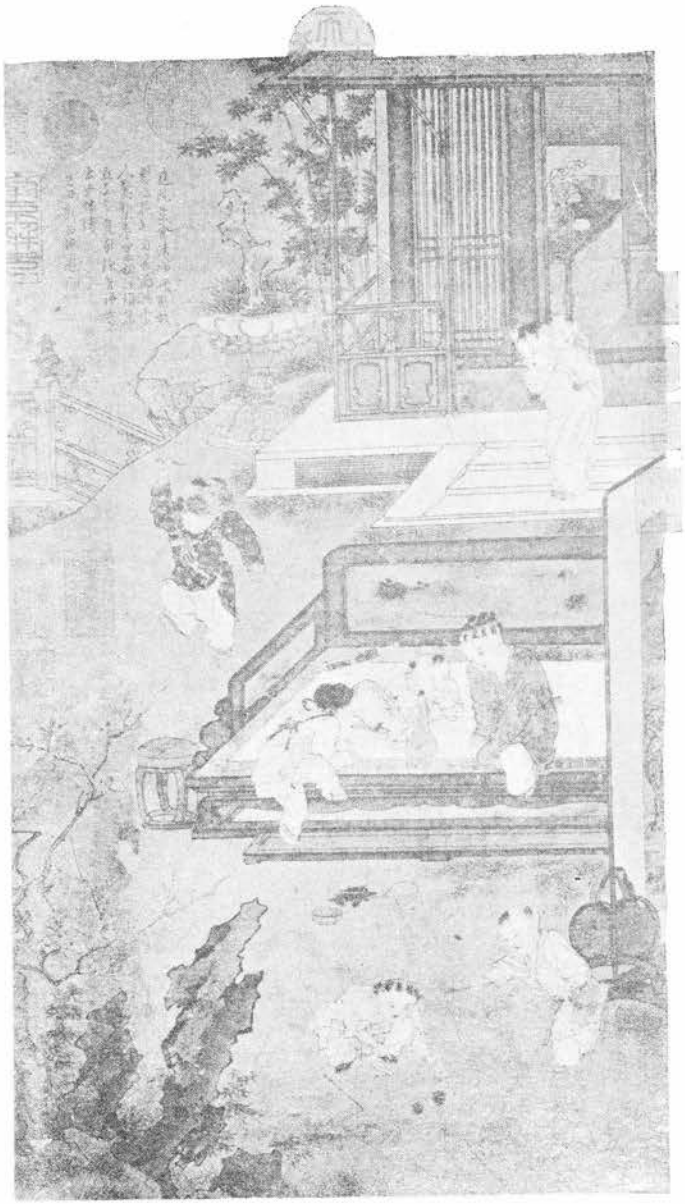
7. WANG WEI — atribuit — *Portretul lui Fu Shêng*
Epoca Sung timpurie
Colecția Abe, Muzeul Municipal, Osaka

8. CHOU FENG: *Ascultînd muzică* — copie
Epoca Sung timpurie (?)
Fosta colecție Lo Chên-yu

9. LIANG K'AI
Al şaselea patriarh chanist ciopîrţind un bambus
Inc. sec. 13
Muzeul Naţional, Tokio

10. LIANG K'AI
Portretul lui T'ai Po
Inc. sec. 13
Comisia Naţională pentru protejarea bunurilor culturale, Tokio

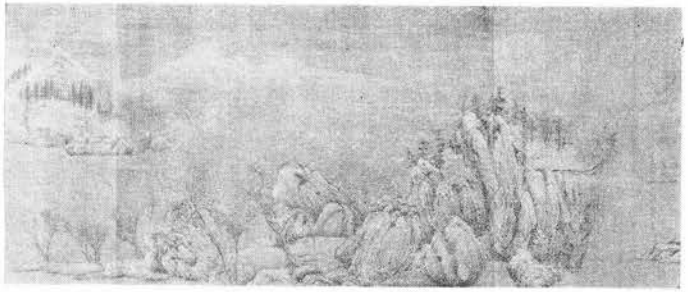
11. JEN JEN-FA: *Învățații și artele*
Sf. sec. 13
Fosta colecție a marchizului Omura Sumihide

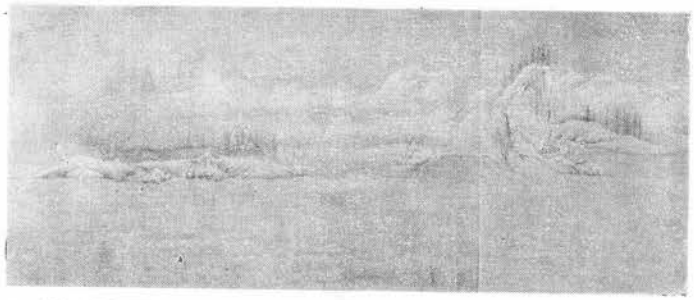


12. SU HAN-CH'EN — atribuit — *Copii la joacă*
Epoca Ming (?)
Colecția Ku-kung

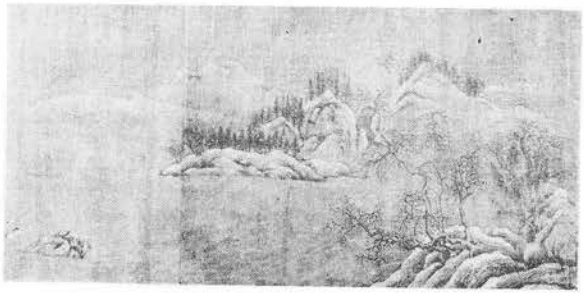
13. T'ANG YIN: *Culegînd plante medicinale*
Inc. sec. 16
Fosta colecţie Yamamoto

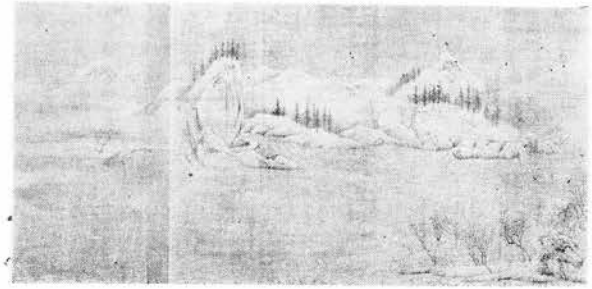
14. CH'IU YING: *Seară în grădina cu piersici şi pruni*
Mijl. sec. 16
Chion-in, Kyoto



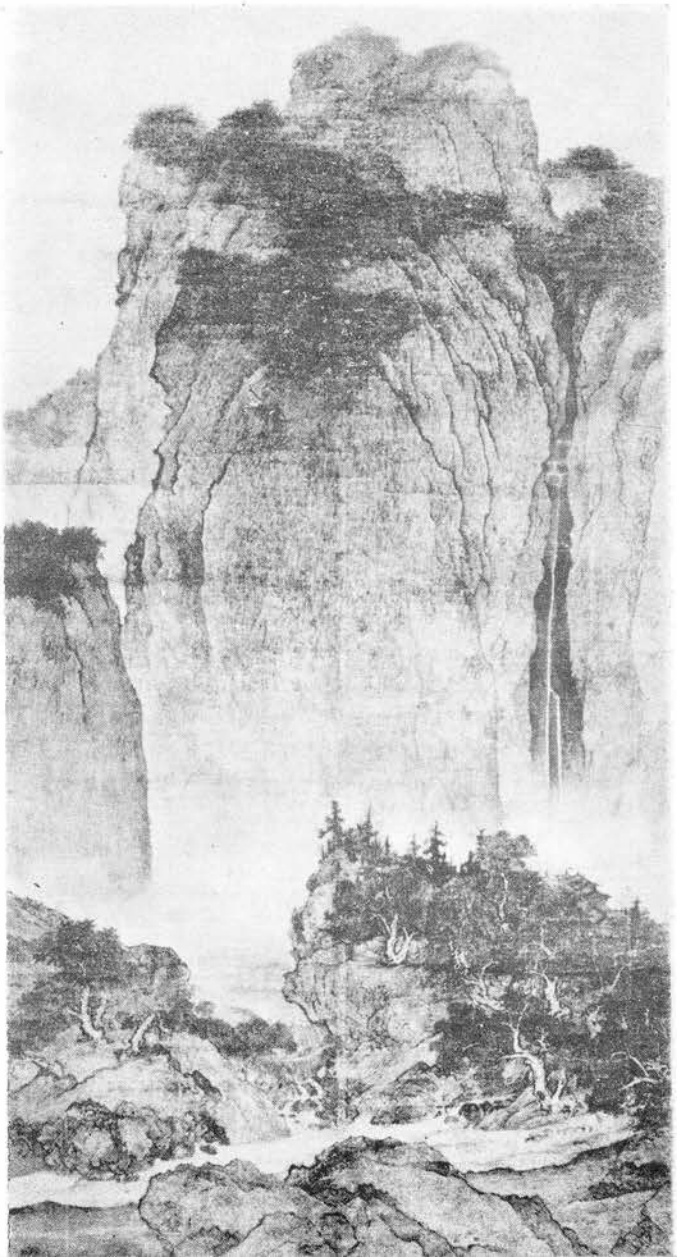


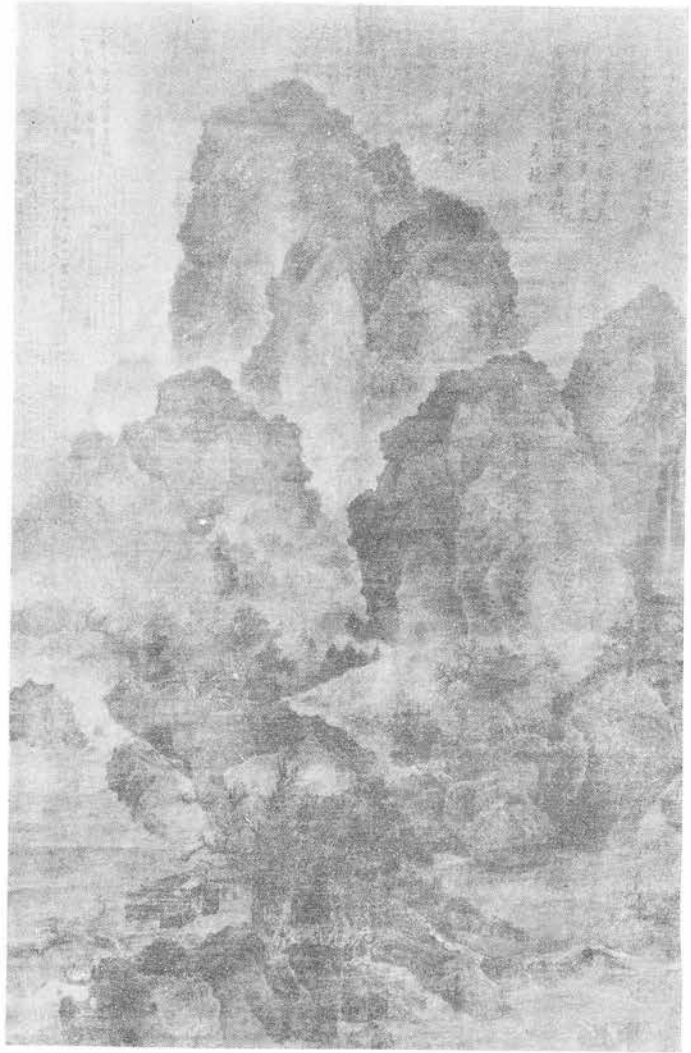
15. WANG WEI — atribuit — *Luminiș după căderea zăpezii*
Epoca Sung (?)
Colecția Ogawa, Kyoto





16. FAN K'UAN: *Călători printre pîraie și munți*
Inc. sec. 11
Colecția Ku-kung





17. ANONIM: *Casă singuratecă la malul rîului*
Inc. sec. 12 (?)
Colecţia Ku-kung

18. LI T'ANG: *Peisaj*
Inc. sec. 12 (?)
Koto-in, Daitokuji, Kyoto

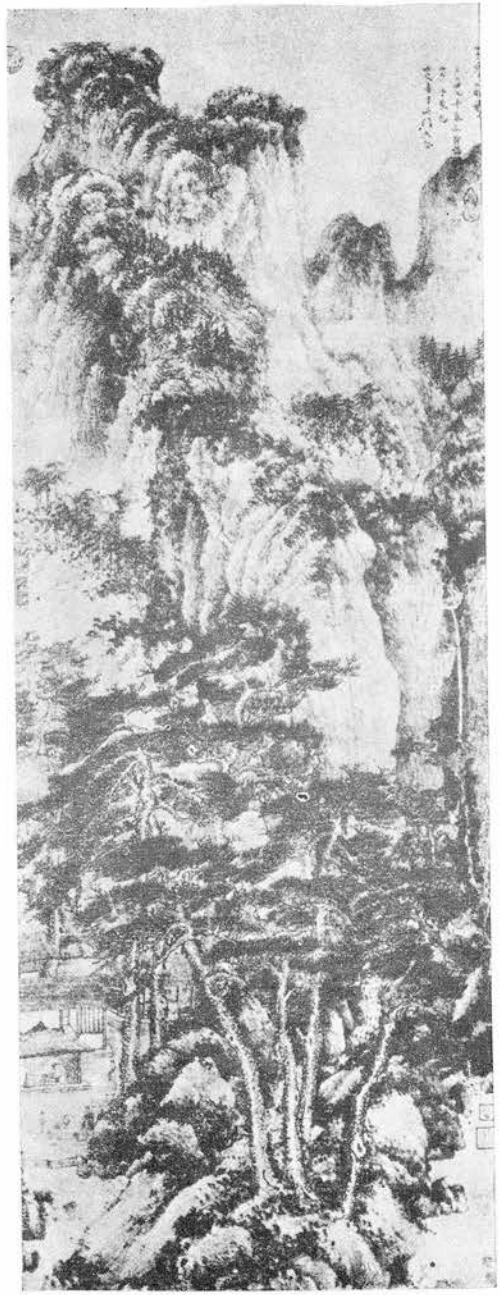
19. LI KUNG-NIEN: *Peisaj*
Sf. sec. 12
The Art Museum,
Princeton University

20. ANONIM
Cascadă
Sf. sec. 12
Chishaku-in,
Kyoto

21. YING YÜ-CHIEN: *Sat în ceața care se ridică*
Înc. sec. 13
Colecția Yoshikawa, Tokio

22. HSIA KUEI
Peisaj pe vreme de ploaie
Filă de album
Inc. sec. 13
Museum of Fine Arts, Boston

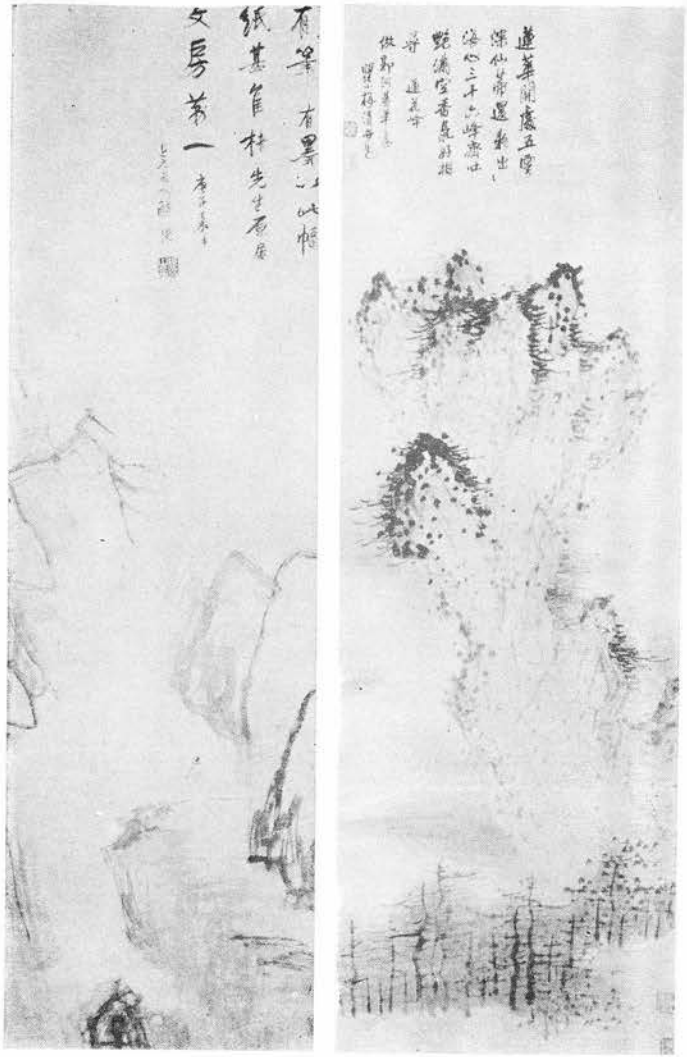
23. TS'AO CHIH-PO: *Studiu de copaci și stînci*
Filă de album
Inc. sec. 14
The Art Museum, Princeton University



24. WANG MÊNG
Pădure de pini și pîrîu la munte
Datat 1367
Colecție necunoscută

25. NI TSAN: *Peisaj*
Datat 1372
Colecția Ku-kung

26. SHÊN CHOU: *Loc de recluziune la margine de pîrîu*
Datat 1464
Colecția Abe, Muzeul Municipal, Osaka

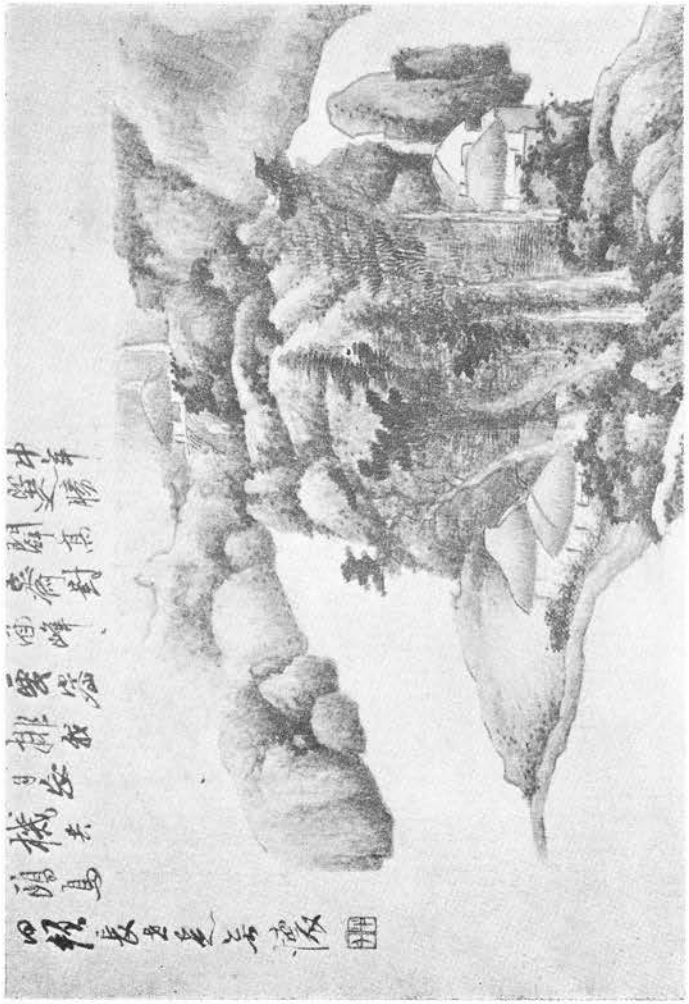


27. CHANG FÊNG: *În admirația frunzelor de arțar*
M-jl. sec. 17
Yamato-bunka-kan, Nara

28. MEI CH'ING: *Vedere spre Lien Hua*
Sf. sec. 17
Colecție necunoscută

29. TAO-CHI
Cascadă în munții Lushan
Sf. sec. 17
Colecția Sumitomo
Kanagawa

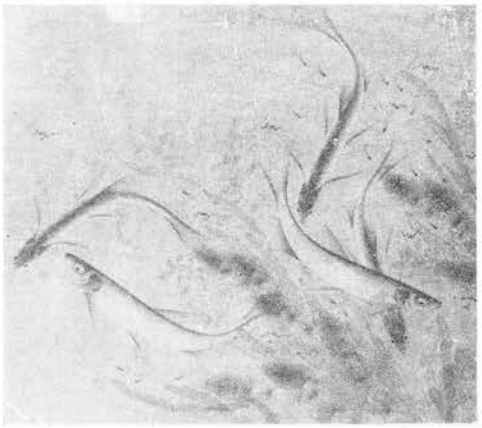
30. TAO-CHI
Peisaj în maniera lui Ni Tsan
Datat 1697
The Art Museum, Princeton University



31. KAO CHI-PEI
Peisaj
Inc. sec. 18
Pictură cu degetele pe filă de album
Museum of East-Asiatic Art, Amsterdam

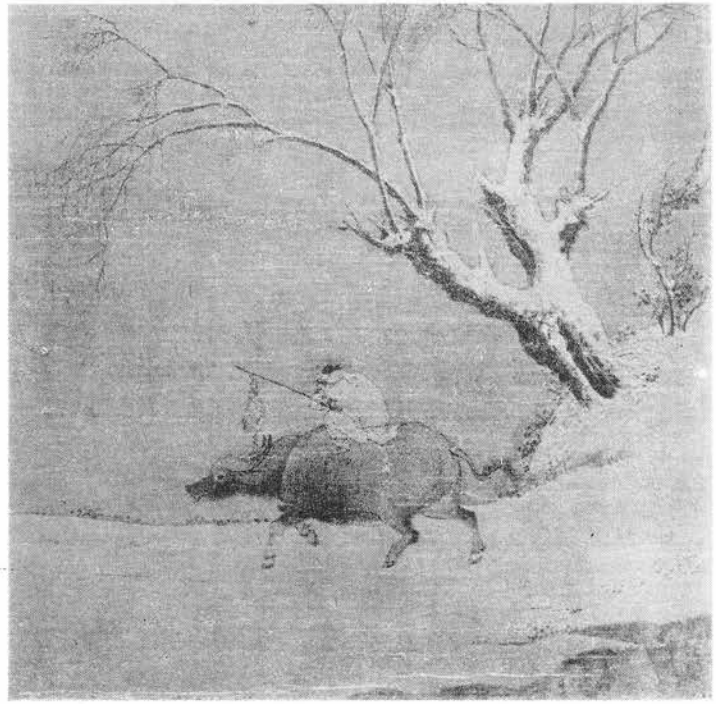
32. KUNG HSIEN: *Casă în vîrf de munte*
Sf. sec. 17
Colecție necunoscută

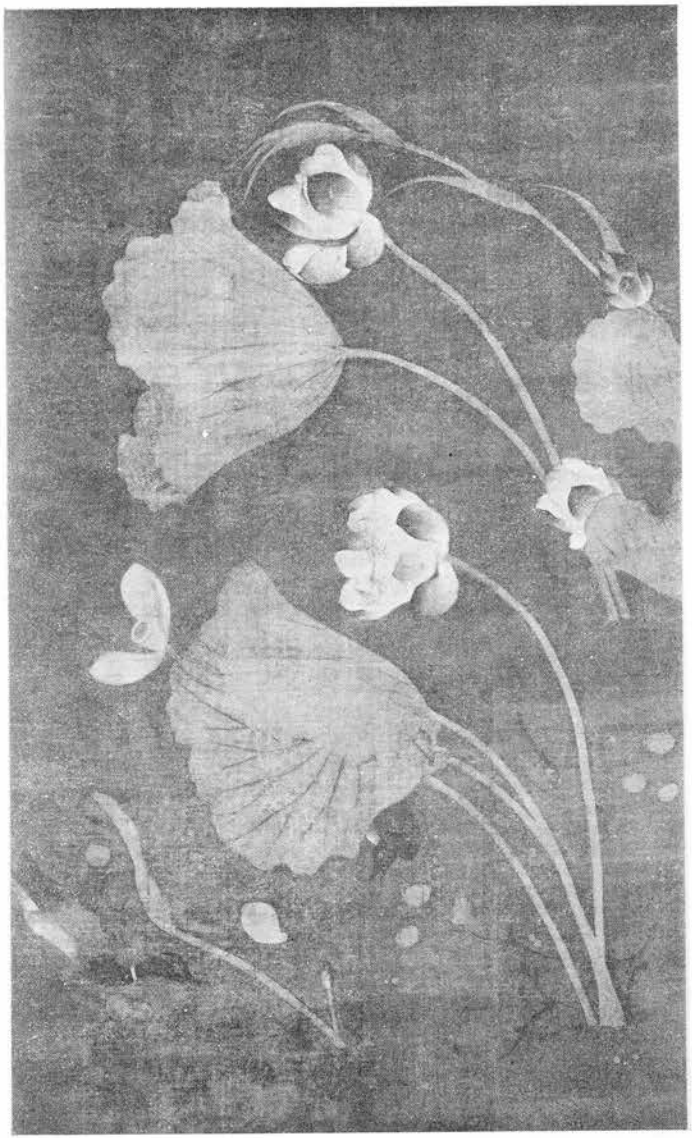
33. ANONIM: *Dragonul verde de la soare-răsare*
Sf. sec, 6
Frescă
Sammayoli, Coreea



34. CHAO K'O-HSIUNG — atribuit
Peşti zburdînd în apă
Epoca Sung (?)
Metropolitan Museum of Art, New York

35. LI TI: *Băiat călare pe bivol de apă*
Mijl. sec. 12
Fosta colecţie Masuda, Tokio



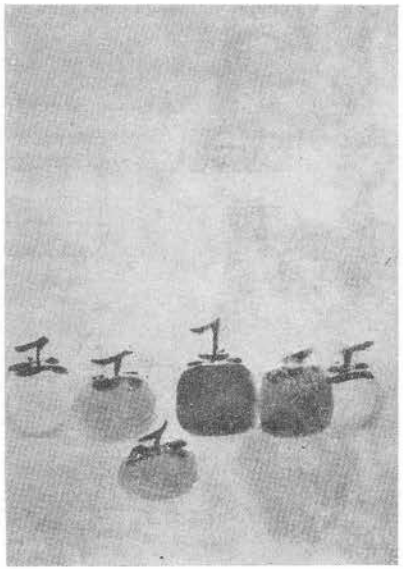


36. YÜ CH'ING-YEN: *Lotuşi bătuţi de vînt*
Inc. sec. 13
Chion-in, Kyoto

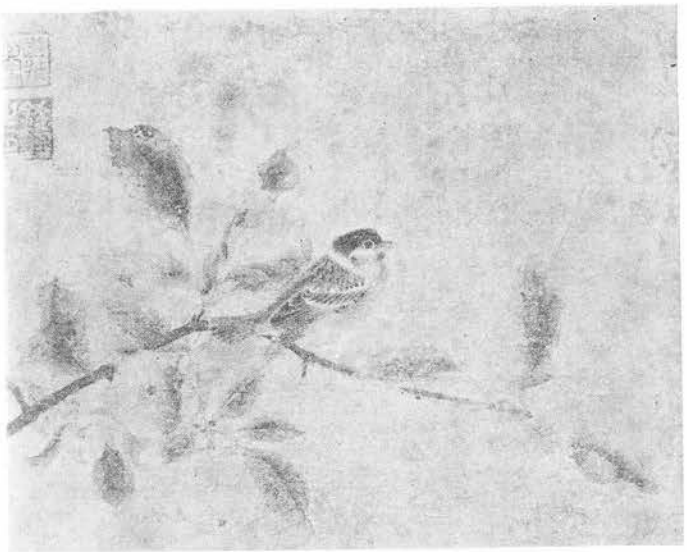
37. HSIA KUEI: *Trestii şi cocori*
Inc. sec. 13
Filă de album
Colecţia Tomijiro Nakamura, Kyoto

38. MU-CH'I: *Maimuţă*
Inc. sec. 13
Daitokuji, Kyoto

39. MU CH'I — atribuit
Prune
Inc. sec. 13
Ryoko-in, Daitokuji, Kyoto



40. MU-CH'I — atribuit
Pescăruș albastru
Sf. sec. 13
Muzeul Hakone

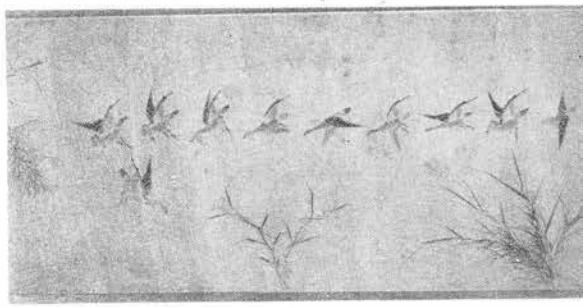


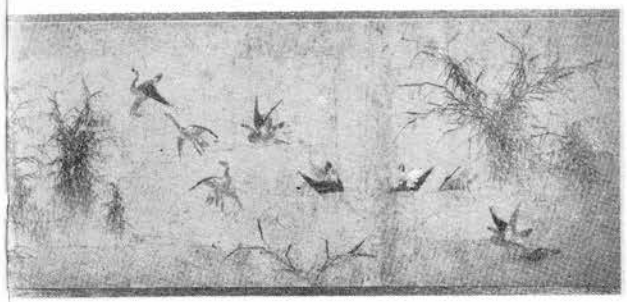
41. CH'IEN HSÜAN — atribuit
Pasăre pe o ramură
The Art Museum, Princeton University

42. CHĒNG SSŪ-HSIAO
Două plante de epidendron
Datat 1306
Colecția Abe, Muzeul Municipal, Osaka

43. WU CHEN — atribuit — *Bambuși în bătaia vîntului*
Epoca Ming (?)
Museum of Fine Arts, Boston

44. MA FÊN — atribuit — *Cele o sută de gîște sălbatice*
Epoca Ming (?)
Honolulu Academy of Art





45. LIN LIANG: *Pasărea Phoenix*
Inc. sec. 16
Shokokuji

46. CHU TA: *Lăcuste pe frunze de lotus*
Mijl. sec. 17
Filă de album
Colecţia autorului, Princeton

47. CHI PAI-SHIH
Creveți
Inc. sec. 20
Colecția autorului, Princeton

SHIH SAU INTEGRAREA STRUCTURALĂ

Termenul *shih* a fost tradus și interpretat în fel și chip. Se referea fără îndoială la raporturile de ordin structural și a fost întrebuințat de pictorii din perioada Ming-Ch'ing în sensul unei coeziuni structurale. Trăind într-o perioadă de confuzie, de diversitate și complexitate crescîndă și confruntați cu tendințe de aglomerare și dezintegrare a imaginii acești pictori erau animați cu precădere de dorința de a menține unitatea întregii structuri. Chan Ts'o a dedicat un lung pasaj acestei probleme: „Problema majoră din pictura marilor peisaje este obținerea integrării structurale sau *shih*. Motivul pentru care prețuim captarea lui «*shih*» și difuziunea lui *ching* (efecte sezoniere) este că [pictura], privită ca un tot unitar, apare ca și cum ar fi fost făcută dintr-o suflare, iar studiată în amănunțime, se află în armonie cu spiritul (*shên*) și cu principiile (*li*)". Reiese clar din acest comentariu că și în acest caz avem de-a face cu unul din fructele lui *ch'i*, așa cum declara alt scriitor Ming: „Se poate spune că suflul spiritului (*ch'i*) se află în *shih*". 17

Problema structurii întregii compoziții a fost afirmată succint și într-un fragment din opera lui Tung Ch'i-ch'ang[1]: „Aplicați ridurile (*ts'un*) abia după ce conturul unui munte a fost stabilit. Astăzi unii încep cu părțile mici și din ele construiesc un munte mare. Este o greșeală cît se poate de serioasă. Cînd cei din antichitate compuneau o pictură de largi dimensiuni, foloseau trei sau patru diviziuni mari; astfel realizau o compoziție de ansamblu deși încorporau o mulțime de detalii fine.

[1] Tung Ch'i-ch'ang (1554—1636), eminent critic de artă precum și pictor și caligraf de mare rafinament din epoca Ming, socotit de contemporani o autoritate în teoria artei, ideile sale rămînînd pentru pictorii tradiționaliști, reguli cu valoare de normă timp de aproape 200 de ani. Susținea că „gîndindu-ne la minunile pe care le oferă natura în materie de peisaj, sîntem convinși că pictura nu poate să o egaleze. Dar splendorile penelului și ale tușului nu pot nici ele să fie egalate de natură".

Într-un cuvînt, cel mai important lucru este captarea lui *shih*." Astfel se explică cum reuşeau chinezii să menţină lărgimea compoziţiei cu toate că pictau în stilul minuţios (*mi*) cu multele lui detalii minuscule. Cînd artişti occidentali ca Van Eyck pictau fiecare fir de păr aveau tendinţa să piardă structura de ansamblu care în China se păstra datorită atenţiei cuvenite acordate lui *shih*. Shên Tsung-ch'ien insista că „dacă *shih* nu este îndestulător, mai bine pune pensula jos şi lasă-te de pictură".

Cînd *shih* era aplicat la un singur aspect caracteristic, un arbore, stîncă sau o figură, această calitate de coeziune stucturală neterminată denota atitudinea, o altă traducere posibilă a lui *shih*. În pasajul de mai sus, Chan Ts'o l-a folosit în acest sens restrîns. „Dacă pictînd un copac îl posezi
23 pe *shih*, oricît s-ar mişca el de colo-colo şi s-ar apleca înainte şi înapoi, tot va rămîne perfect echilibrat; dacă îl dobîndeşti pe *shih* în pictura unei stînci, oricît de grotesc ar părea, ea nu-l va pierde totuşi pe *li* (principiile); şi astfel picturile, deşi aparent comune, nu vor fi mediocre."

Înţelesul lui *shih* poate fi studiat mai departe în lumina principiilor referitoare la atitudine, aplicate în ideografie. Să luăm cea mai simplă problemă a ideogramei pătrate ce reprezintă gura (*k'ou*). Cum poate fi ea transformată dintr-o figură geometrică statică într-o formă cu viaţă structurală distinctă? Răspunsurile la această întrebare cuprind bazele relaţiei penel-pensulaţie. Fiecare trăsătură conţine tuşa artistului; fiecare trăsătură are un caracter propriu, fie ea groasă sau subţire, dreaptă sau curbă, boantă sau ascuţită, scurtă sau lungă şi aşa mai departe; trăsăturile combinate stabilesc o formă care are caracteristici de lăţime, înălţime, întindere, contracţie, densitate, vid, pondere şi stabilitate; în sfîrşit, interacţiunea forţelor diferitelor trăsături şi spaţiile (intervalele) dintre ele creează tensiuni care trebuie menţinute în echilibru. Cu toate că aceste patru aspecte ale unei ideograme nu pot fi separate, *shih* se referea înainte de toate la forma structurală. În ideograma pătrată liniile

nu vor fi identic tratate şi niciodată două linii paralele nu vor fi de aceeaşi lungime; va rezulta o formă pătrată dinamică cu un caracter structural distinct. Un astfel de pătrat l-ar conţine pe *shih*. Putem discerne acum modul în care insistenţa asupra integrării structurale este capabilă să afecteze motivele picturale chineze.

SHIH SAU REALITATE PICTURALĂ

Spre deosebire de bazele structurale ale osaturii (*ku-fa*) şi de forţa structurală (*shih*), următoarele două fructe ale lui *ch'i* investighează modul în care chinezii au putut face ca formele lor neplastice, structurale să capete o înfăţişare mai convingătoare. Din nou, aceste fructe nu se referă la o reprezentare exterioară ci capătă un sens de „animare" sau realitate picturală (alt *shih*). „Acest *shih* este ceva care îl captează pe *ch'i* şi transmite vitalitatea obiectului, ceea ce se şi înţelege prin *ch'i-yün shêng-tung*. În general, în traducere s-a folosit cuvîntul realitate pentru *shih*, în sensul că *shih* este prezent în momentul în care artistul ajunge să se împace cu realitatea. La început, însemna „seminţe", iar acum se traduce cu substanţă; de aceea, în textele critice a fost contrapus „înfrumuseţării", în antiteza predilectă dintre fruct şi floare — „fructul este baza, floarea reprezintă extremităţile periferice". Nici una din aceste trăsături nu transmite cu fidelitate înţelesul lui *shih*, care este calitatea de a avea o viaţă proprie. Însufleţirea sau vitalitatea ar putea fi folosite dacă am reţine ideea că animarea aparţine unei opere de artă de drept şi nu reprezentării veridice a oricărui obiect din natură. Rembrandt, în desenele lui, avea mai mult *shih* decît oricare artist occidental, nu pentru că ar fi imitat efectele naturale ci pentru că formele sale picturale, chiar ale obiectelor neînsufleţite, erau fantastic de mult vitalizate de o viaţă a lor proprie. De fapt, prea mult realism descriptiv este cea mai sigură cale de asasinare a unei opere, aşa cum se poate constata în cazul şcolii japoneze Maruyama sau al artiştilor

Ch'ing care pictau cu cea mai mare meticulozitate fiecare fir de păr. Într-adevăr, este surprinzător că practicarea picturii minuţioase (*mi*) nu a dus şi mai frecvent la pierderea lui *shih*, ceea ce dovedeşte încă o dată că atîta vreme cît artistul nu conteneşte să năzuiască spre *ch'i*, opera sa îl va zămisli pe *shih* chiar dacă stilul este rafinat pînă la penibil sau liber pînă la superficialitate. Cu toate acestea, introducerea recentă a cunoştinţelor ştiinţifice din apus a fost ca un sărut al morţii pentru pictura chineză ori de cîte ori integritatea noastră descriptivă lua locul consistenţei picturale. Li Po în portretul realizat de Liang K'ai de abia atinge pămîntul şi totuşi întreaga formă pare să fie o condensare a elanului vital; şi cu toate că doamnele lui Lêng Mei nu sînt niciodată aşezate cu adevărat pe scaune, ele degajă totuşi eleganţă şi destindere. Ele au *shih*. Acesta a fost şi secretul măreţiei lui Giotto; corporalitatea formelor sale ca de sac era neconvingătoare, iar atitudinile şi gesturile erau frecvent stîngace şi totuşi personajele lui emanau o forţă misterioasă, acea întrupare a spiritului de care urmaşii lui au fost atît de lamentabil lipsiţi. Conştiinţa acestei prezenţe nu trebuie să fie confundată cu starea emoţională. *Shih* poate fi lezat de prea multă exteriorizare a emoţiilor tot aşa cum este prejudiciat de prea mult realism. Aşa numiţii expresionişti apuseni sînt principalii infractori din acest punct de vedere pentru că exagerează efectul emoţional în speranţa eronată că le-ar putea spiritualiza arta şi pentru că în arta expresionistă de proastă calitate artistul îşi exprimă propriile lui emoţii în loc să permită imaginilor să-şi transmită mesajul. Ambele greşeli erau atît de rar întîlnite în China, încît cele mai violente scene, cum ar fi aceea în care un călugăr fărîma statuia lui Buddha în surcele de foc, n-a eşuat în expresionism, pictorul mărginindu-se la fondul ideii care dădea formelor propria lor viaţă, independentă.

Semnificaţia lui *shih* devine şi mai subtilă dacă îl examinăm în raport cu *li* sau principiile eterne. În afirmaţia că „trebuie mers înainte pînă cînd

shih şi *li* nu-şi mai dăunează unul altuia", observăm că *shih* era un mijloc „subformal" de a înţelege principiile „supraformale", existenţa a prea mult *shih* eclipsînd principiile iar folosirea lui insuficientă estompîndu-le. „Ne confruntăm cu o relaţie între tip şi realitate". Aceasta ridică problema dificilă a efectului teoretizării asupra viabilităţii artei. Aşa cum căutarea frumuseţii ideale a rezultat în tipologia formelor în Grecia, urmărirea principiilor *li* a creat un idiom al tipurilor în China; cu toate că pînă la urmă a eşuat în formele stereotipizate din enciclopediile din ultima vreme, este uimitor cît de puţin a avut *shih* de suferit de-a lungul marilor perioade din partea intelectualizării necesare într-o măsură mai mică sau mai mare pentru stabilirea modelelor tipologice, fie ele ale figurilor şi ale faldurilor drapajelor, ale arborilor şi stîncilor, şi ale blănurilor şi penelor. Desigur, fiecare mare artist şi-a inventat propriile lui tipuri dar era în acelaşi timp profund îndatorat predecesorilor săi întrucît îşi formase o manieră proprie prin copierea stilurilor din vechime. Ţinînd seama de moartea rapidă de care au avut parte „formele ideale" ale lui Rafael odată intrate pe mîna manieriştilor, ne punem întrebarea — care era izvorul durabilei vitalităţi a „formelor model" în China? Concepîndu-le, artiştii nu căutau frumuseţea perfectă, nici legi ale proporţiilor, dar se străduiau din răsputeri să găsească acea realitate interioară care-i dădea obiectului raţiunea de a fi. De aceea, formele — oricît de intelectualizate sau standardizate ar fi fost — dacă decurgeau dintr-o sursă de vitalitate puteau reţine forţa necesară să sugereze o atmosferă de *shih* sau de realitate picturală.

5 18 38 41

CHING SAU ASPECTUL SEZONIER

Ce ar putea evoca în pictura de peisaj calitatea de viaţă lăuntrică? Ching Hao a inclus-o în cele „Şase principii fundamentale ale picturii de peisaj" şi a denumit-o *ching* (eronat tradus ca decor). *Ching* tindea „să se adapteze anotimpurilor şi să

studieze tainele firii pentru a reda adevărul". Această frază se referea la metoda prin care un peisaj poate fi convingător realizat nu prin descrierea aparenţei fizice, a plasticităţii stîncilor şi a continuităţii spaţiului, ci prin surprinderea adevăratei sale stări de spirit potrivit legilor schim-
15 bărilor sezoniere. Dacă simţim dispoziţia anotimpului, a condiţiilor atmosferice şi a unei anumite ore din zi, peisajul este capabil să transmită o adevărată trăire. Kuo Hsi spunea „muntele de primăvară este învelit într-o întindere neîntreruptă de abur şi ceaţă de vis, iar oamenii sînt voioşi; muntele de vară este bogat înveşmîntat într-un frunziş umbros, iar oamenii sînt paşnici; muntele de toamnă este senin şi calm, cu frunze căzătoare, iar oamenii solemni; muntele de iarnă este împovărat sub norii de furtună şi retras, iar oamenii se simt pierduţi ... Priveliştea unor munţi astfel descrişi stîrneşte în om stări de spirit corespunzătoare. Este ca şi cum el însuşi s-ar fi aflat în acei munţi. Ei există ca şi cum ar fi reali şi nu pictaţi."

SHÊNG-TUNG SAU MIŞCAREA VITALĂ

Acest fruct a lui *ch'i* este echivalentul ritmului din pictura apuseană şi este încărcat cu toate accepţiunile posibile date acestui cuvînt prin extensie; într-adevăr ritmul este adesea folosit ca sinonim al artei. Atît *shêng-tung* cît şi ritmul apusean se referă la fuziunea variaţiei şi ordinii, a mişcării şi măsurii, a vitalităţii şi stilizării; ele înglobează şi sugestia, repetiţia şi fluenţa compoziţională. Demersul chinez este contrazis de termenul „mişcarea fenomenelor vieţii" întrucît cuvîntul implică o subliniere a ritmurilor naturale. Nu trebuie să scăpăm din vedere că rezonanţa spiritului (*ch'i-yün*) era izvorul, iar mişcarea vitală (*shêng-tung*) era rezultatul. „Cînd oamenii sînt de calitate superioară, rezonanţa spiritului este la rîndul ei superioară; urmarea inevitabilă este elanul, mişcarea vitală." Ritmicitatea îşi găseşte originea în puterea de transformare a imaginaţiei.

Pentru a înţelege diferenţa între *shêng-tung* şi ritmul apusean, trebuie să ne punem întrebarea ce fel de mişcări şi ce fel de măsuri erau luate în consideraţie. Se poate concretiza şi mai departe analizînd prin contrast sursele predilecte de inspiraţie, în est şi în vest. Majoritatea artiştilor apuseni pretind că studiul nudului era cea mai bună şcoală de desen pentru reprezentarea celorlalte subiecte — fie ele peisaje, animale sau natură moartă. Chinezii inversau adesea acest sfat, spunînd că „cei ce doresc să picteze portrete trebuie să facă întîi arbori şi stînci". Aceste două opţiuni semnificau profunde preferinţe culturale. În practică, artistul european învaţă repede bazele relaţiilor ritmice prin desenarea corpului uman; pictorul chinez se exersează pe bambusul în tuş, ca o pre- 43
lungire picturală a lecţiilor de scriere a ideogramelor din copilărie. Este puţin probabil ca să existe vreun contrast mai izbitor. Aceste două modalităţi de exerciţiu diferă în toate părţile componente de care trebuie să depindă simţul ritmului şi anume: organizare, mişcare lineară, soliditate, mobilitate, echilibru şi expresivitate.

Structural, corpul uman este un organism uniform, alcătuit din cap, tors, două braţe şi două picioare; în locul uniformităţii fiecare bambus prezintă un ansamblu, unic în numărul, dimensiunea şi relaţia părţilor sale componente, întrucît, forma fiecărei plante rezultă din lupta pentru adaptare la un anumit mediu. Într-un corp uman, ordinea sistemică este proprie configuraţiei întregului organism, iar variaţia rezidă în fiecare parte. La bambus ordinea repetativă apare dintr-un principiu uniform de creştere conform căruia dispunerea frunzelor unui singur lujer va exterioriza legile de comportament ale întregului bambus, iar variaţia rezultă în ansamblu, din lupta pentru lumină şi existenţă. Deci problemele de succesiune ritmică au fost inversate. Pictorul chinez trebuia să asocieze o mulţime de motive similare de lujere şi frunze într-un desen neregulat şi asimetric în loc să integreze unităţile neasemănătoare ale corpului într-o formă ce nu îşi pierde niciodată

caracterul relaţional, indiferent de atitudinea în care este aşezat.

Mai mult decît atît, sinuozităţile ritmice ale organismului animal şi ale unei plante în creştere apar din funcţiuni total diferite. În primul caz, artistul trebuie să se concentreze asupra contururilor deosebit de complexe ale muşchilor, fiecare parte a corpului solicitînd un tratament aparte, şi în acelaşi timp, să găsească armoniile repetative în această complexitate şi diversitate; în cel de-al doilea, contururile unui lujer sau ale unei frunze sînt mult mai simple şi se multiplică la nesfîrşit, iar artistul este nevoit să caute vitalitatea de creştere în conexiunile lor succesive.

Acest contrast s-a adîncit prin pasiunea apuseană pentru soliditate şi prin predilecţia chineză pentru siluetele plane. Un nud este un corp solid cilindric format din presiunea şi contracţiunea volumelor şi de aceea artistul încearcă să-i determine ritmurile, să-i modeleze forma prin linii de racursi care se apropie şi se retrag într-un dans al curbelor sinuoase ale muşchilor. Bambusul este un studiu de ramuri ce se avîntă spre soare şi de frunze proiectate pe bolta cerească şi de aceea artistul se concentrează asupra mişcării elastice de creştere şi asupra interacţiunii instabile a frunzelor, un soi de efect combinat dat de mişcări laterale.

În condiţiile atît de deosebite de vizualizare a ritmului, vestul a fost sortit să exceleze în portretistică iar estul în ritmuri provenite din natură. Un european va fi înclinat să picteze copacii atît de solid că adesea vor viola adevărata percepţie vizuală a naturii conform căreia volumul unui copac pare să se aplatizeze într-un model linear de
23 trunchi şi ramuri proiectat pe golătatea cerului; aşa au pictat chinezii, omiţînd ramurile cu efect de perspectivă şi dezvăluind relaţiile colaterale. Într-o întindere de motive răzleţe, golurile dintre ele aveau aceeaşi importanţă ca ramurile şi frunzele pentru crearea succesiunilor ritmice, în timp ce în redarea unui corp compact şi solid, pictorul trebuie să se concentreze asupra continuităţii formelor solide dînd mai puţină atenţie go-

lurilor dintre ele. Desenarea compactă a unui braţ are o însemnătate mai mare decît redarea distanţei acestuia de trup, pe cînd în pictarea bambusului spaţierea frunzelor şi a ramurilor este mai importantă decît orice altceva.

Pe de altă parte, credem că pictorii chinezi au fost limitaţi în abordarea figurii umane atît prin omisiunea nudului cît şi prin folosirea ritmurilor din natură în redarea drapajului. Reprezentarea ritmurilor unei forme feminine prin liniile graţioase ale unei sălcii plîngătoare va fi desigur lipsită de senzualitatea vitală a unui trup frumos şi ca atare o *Yang Kuei-fei la baie* pare vlăguită de soliditate organică. Tot astfel am putea fi incomodaţi de folosirea convenţiilor drapajului inspirate nu de forma de sub falduri, nici de materialul însuşi, ci de asocierea cu ritmurile din natură, sugerate de numele dat diferitelor tipuri de tuşe ritmice, ca „frunză de bambus", „tres- 9
tie frîntă", sau „drapaj în rîmă". Prin acest procedeu, figurile chineze dobîndeau calităţile mişcării, înrudite cu cele din natură, chiar atunci cînd formele propriu-zise rămîneau relativ imobile.

Ritmurile unui organism animal rezultă din capacitatea de mişcare, în timp ce ritmurile creşterii naturale provin din forţa de expansiune. Această diferenţă a afectat direcţia, forţa şi echilibrul mişcărilor. Cu toate că desenul nudului uman trebuie să ţină seama de legile gravitaţiei, mişcările care au loc de-a lungul conturului unui trup pot curge în orice direcţie în funcţie de atitudine; la un bambus, mişcarea de creştere trebuie să înceapă la rădăcină şi să se extindă pînă la cea mai îndepărtată frunză, astfel încît pictorul să se simtă parte integrantă a acestei mişcări în sens unic. În primul caz, repartiţia forţei depinde de poziţia animală, în cel de-al doilea violenţa vîn- 22
tului şi a furtunii poate smulge planta din rădăcini. Aceste două direcţii şi forţe contrastante pun şi probleme de echilibru total diferite. În cazul unui nud, echilibrul este menţinut de coerenţa fizică a unui organism în totalitatea părţilor sale componente şi de forţa de reacţie a volumelor,

atît de superb realizată în contraponderile lui
43 Michelangelo. La un bambus, echilibrul trebuie stabilit între lujere şi frunzele disparate şi izolate, în aşa fel încît tensiunile să fie intim legate prin pasaje de goluri.

Cum vor aborda chinezii problema ritmului în formele minore de existenţă — mamifere, peşti, păsări şi insecte? Ele sînt creaturi funcţionale ca şi oamenii şi din punct de vedere ritmic sînt unităţi analoage ale diverselor părţi componente şi nu se bazează pe un ritm fundamental ca în cazul unui arbore sau al unei stînci. Răspunsul este evident, dacă gîndirea noastră a devenit suficient de chinezească. În general noi venim în contact cu ele în mişcare şi de aceea ideea de „ele" se va exprima în linii rapide de mişcare laterală. Lin Liang[1] va extinde aripile unei păsări pentru a mări senzaţia de aterizare pe un mal nisipos, maimuţele vor face
34 salturi sinuoase din ramură în ramură, sau peştii vor înota în linii ce se împletesc şi despletesc în undele unei ape curgătoare. Dacă făptura este în repaus, chinezii nu-i vor evidenţia trupul ci vor
38 exterioriza altă esenţă a ideii de vieţuitoare, ca de pildă blana animalului, penajul păsării sau învelişul solzos al peştelui. Mai departe, calităţile plastice ale trupului erau evitate în cazul unuia din

[1] Lin Liang (c. 1416—1480), pictor de păsări şi flori din perioada Ming, membru al Academiei imperiale la 1500, poate cel mai bun dintre contemporani în acest gen. Spre deosebire de cromatismul decorativ al contemporanului său Lu Chi, păsările monocrome ale lui Lin Liang sînt pictate în pensulaţii grele de tuş închis, dar nu lipsite de virtuozitate şi vervă. Totuşi, obişnuiţi fiind să asociem genul de păsări şi flori cu decorativul, policromia şi rafinamentul, lucrările lui Lin Liang ne dau cîteodată impresia că n-ar fi fost finisate. Una din cele mai renumite picturi este *Pasărea Phoenix* — reprezentînd creatura mitologică acoperită de un penet enorm, într-o poziţie maiestuoasă pe vîrful unei stînci, înconjurată de bambuşi şi proiectată pe o perdea întinsă de nori. Privirea păsării este îndreptată către talerul soarelui ce tocmai a străpuns norii. Totul creează iluzia de tărîm ireal. Pînă şi frunzele de bambus flutură delicat a aripă de pasăre în zbor de o clipă printre stînci.

subiectele lor preferate, cel al dragonului, care
părea să condenseze întreaga lor desfăţare în re- 33
darea ritmului fluid şi abstract. Într-adevăr, acest ritm caracteristic poate fi numit muma tuturor ritmurilor chineze, un fel de dualism de tip *yin-yang* de contracurbe, concave şi convexe, întinse şi răsîntinse pentru a se obţine viteza maximă posibilă. Acesta este ritmul din care pornesc cele mai libere ritmuri din natură, ritmurile flăcărilor, ale apelor învolburate şi cele ale norilor în zbor. Acesta este ritmul creşterii, fiecare ramură fiind alcătuită din curbe de reacţie, el este ritmul eroziunii, prezent în aproape toate încreţiturile munţilor. Ne-am putea întreba dacă nu cumva acesta ar fi şi ritmul muşchilor în torsiunea lor de-a lungul trupului uman. Este cît se poate de adevărat, dar piatra de încercare a ritmului este calitatea lui şi forma generală; curbele corpului subînţeleg plasticitate dirijată şi putere, în timp ce curbele din natură sugerează fluxul forţelor naturale. Conştiinţa acestui lucru este exprimată prin *shêng-tung:* în portretistică ei vorbesc de „mutaţia spiritului" (*chu'an-shên*) fără a menţiona mişcările trupului; în pictura de animale, păsări şi 7
flori ei caută „scriitura vieţii" (*hsieh-shêng*), sub- 36
liniind însufleţirea acestor vieţuitoare minore; în peisagistică, ele exprimă efemerul priveliştii în expresia poetică de „părăsire a umbrei" (*liu-yin*). În 30
fiecare din ele se insistă asupra unei forme particulare de manifestare a spiritului.

Stilizarea ritmului prezintă aceleaşi contraste izbitoare între concepţia occidentală şi cea orientală. Ritmul chinez ne apare mult mai stilizat şi mai decorativ decît cel occidental, fapt explicat de scriitorii chinezi ca rezultat al influenţei caligrafiei asupra picturii. De-a lungul întregii lor istorii, cele două arte au fost îngemănate şi nimeni nu poate înţelege într-adevăr pictura chineză pînă nu a practicat caligrafia şi nu a putut simţi cum se mişcă penelul chinez ca o limbă de foc lichid şi nu a trăit fascinaţia pe care tuşul chinez o stîrneşte cînd creează o împărăţie vie de 44
valori. Totuşi ideea că stilizarea s-ar fi născut ex-

clusiv din caligrafie şi că influenţa acestei stilizări ar fi fost absolut avantajoasă este total contrazisă de fapte. Din punct de vedere istoric, stilizarea chineză şi-a avut obîrşia în mentalitatea conceptuală, ideatică şi mare parte din natura abstractă a artei chineze de mai tîrziu a rezultat din re-crearea ritmurilor anterior abstractizate. Deşi în alte culturi ritmurile arhaice s-au exfoliat înaintea evoluţionării contemplării idealiste şi observaţiei naturaliste, în China ritmurile conceptuale şi-au asumat o calitate a mişcării, unică în felul ei în cadrul celorlalte culturi, capabilă să influenţeze perioadele ulterioare. Să comparăm doar maniera mai statică de tratare a formelor elenistice în Gandhara[1] cu creaţiile înflăcărate din Lung Men care au surprins ritmurile indigene ale epocii lui Ku K'ai-chih. Strămoşii acestor ritmuri au înflorit în fluiditatea uluitoare a glazurilor din perioada Han şi îşi află rădăcinile în ritmurile zoomorfe ale bronzurilor; descendenţii acestor ritmuri conceptuale, ideatice au supravieţuit prin Li Kung-lin pînă la mişcările graţioase şi elegante ale doamnelor Ch'ing. Cînd subiectele din natură au înlocuit picturile de personaje în perioada Sung, căutarea esenţei ideii a menţinut ritmurile la un nivel mai înalt de abstractizare decît propira noastră Renaştere — tendinţă amplificată probabil de deprinderea psihologică a omului de a acorda o valoare decorativă mai mare ritmurilor din natură decît celor ale corpului uman. Spre deosebire de supravieţuirea acestei stilizări conceptuale, influenţa directă a caligrafiei asupra picturii a început odată cu naşterea picturii monocrome de „tuş şi penel" dar nu s-a dogmatizat conştient pînă cînd pictorii Yüan nu au popularizat „scrierea de idee" (*hsieh-i*) şi au deschis astfel calea manierismelor caligrafice din arta „literaţilor" Ch'ing. Arta abstractă de tipul caligrafiei trebuie inevitabil să prejudicieze o artă reprezentaţională ca pictura. Mişcarea vitală a unui bambus se va curma cînd

[1] Veche regiune din nordul Indiei şi estul Afganistanului.

lujerele şi frunzele vor începe să fie conştient fasonate spre a sugera ideograme iar în pictura de personaje faldurile drapajului vor degenera în manierisme ornamentale dacă atenţia ne va fi reţinută de „floarea de cui" şi de „cozile de şobolan" ale tuşei. În China, efectele caligrafice au dus la moartea picturii aşa cum iluzia vizuală a distrus valorile compoziţiei în Europa. Pictura noastră a devenit prea descriptivă, iar pictura lor prea abstractă. Să nu uităm niciodată că scopul picturii trebuie să fie vitalitatea spirituală care se pierde prin verism sau prin prea multă stilizare. De aici rezultă că *shêng-tung* şi *shih* sînt intim înrudite cu fructele lui *ch'i* şi că în general o operă de artă care îl conţine pe *ch'i* va avea atît substanţă spirituală cît şi elan vital. *Shih* era propriu efectului vizual total şi putea fi sugerat de atitudine, formă, textură sau de alte elemente descriptive; *shêng-tung* se referea numai şi numai la ritm. Relaţia dintre ele se poate cel mai bine evidenţia prin compararea capcanelor fiecăreia. În timp ce pericolul cel mai mare pentru *shih* îl reprezenta abundenţa de naturalism, idealism, sau expresionism, principalii duşmani ai mişcării vitale erau decorativismul şi virtuozitatea. Numai că s-a întîmplat ca noi occidentalii să preţuim pictura chineză în primul rînd pentru virtuozitatea ei, admiţînd fără înconjur că sînt puţini acei pictori care au început să-i ajungă pe chinezi în dexteritate tehnică; în al doilea rînd, o preţuim pentu calităţile ei decorative, admirînd stilizarea pensulaţiilor; şi, o mai preţuim pentru elanul vital, socotit adesea virtute supremă a picturii chineze. Cum pot aceste trei elemente, virtuozitate, efect decorativ şi mişcare vitală să se însoţească? Răspunsul se află în chiar natura ritmului. Avem tendinţa de a amplifica ritmurile naturale în forme şi ordinea decorativă în compoziţiile noastre; chinezii au îmbinat mişcarea şi măsura ritmului atît în formele cît şi în compoziţiile lor. Aşa cum vom vedea mai departe, cînd vom analiza compoziţia, ei au evitat geometrizarea occidentală a formelor în favoarea unei mişcări mai dinamice, iar în formele

lor au fuzionat adesea forţa vitală a naturii cu calitatea decorativă a unei singure trăsături de penel.

PI SAU PENSULA ŞI FORŢA EI

Vitalităţii, dependentă de *shih* sau de *shêng-tung*, i se mai asociază şi o altă formă de viaţă, proprie mijloacelor tehnice ale pensulei şi tuşului. Aici trebuie căutată adevărata îndatorare a picturii faţă de caligrafie. După Kuo Hsi, „mînuirea pensulei şi tuşului este tot atît de dificilă ca şi în caligrafie, aceasta din urmă stînd la rîndul ei pe picior de egalitate cu pictura". Din punct de vedere tehnic, cele două arte au recurs la metode identice şi au urmărit virtuţi similare în folosirea „pensulei şi tuşului". Chinezii nu au fost niciodată egalaţi în mînuirea lor întrucît învăţaseră încă din copilărie să scrie ideograme şi fiecare simbol scris cuprinde cele două elemente fundamentale ale picturii: ritm şi relaţie. O ideogramă chineză este o abstracţiune picturală, iar un motiv pictural este un soi de ideogramă. Deci, chinezii i-au descoperit pensulei şi tuşului un sens mult superior funcţionalităţii lor ca mijloace tehnice. „Nimeni nu poate înţelege caracterul *dao* al pensulei şi tuşului pînă nu este el însuşi cuprins de *dao*"; cu alte cuvinte, pentru chinezi, pensula şi tuşul sînt adevărate fructe ale lui *ch'i*. Ne vine foarte greu să înţelegem cum şi de ce întrucît sîntem atît de obişnuiţi să le concepem ca procedee tehnice ale reprezentării. Pentru occident acest înţeles ar putea fi atribuit mai curînd calităţii de formă, spaţiu şi lumină decît pensulaţiei sau valorii tuşului, luate fiecare în propria sa accepţiune. De fapt, pînă acum pensulaţia caracteristică, individualizată s-a pierdut în marea majoritate a picturilor noastre; chiar în cazul desenului nostru, care s-ar apropia ceva mai mult de pictura chineză, tuşa era ajutată de mijloacele modelatoare de umbră şi haşură sau de contururi neîncheiate pentru a realiza fuziunea formei şi a spaţiului, desenele fiind de obicei schiţe pregătitoare pentru pictură. Într-un desen

de Rembrandt, care place cel mai mult ochiului chinez, pensula şi tuşul sînt minunate dar scopul lor prim a fost să creeze mai curînd forma plastică în lumină decît să existe exclusiv pentru calităţile lor de tuşe şi ton. Pentru chinezi, pensula şi tuşul, ca fructe ale lui *ch'i*, au fost atît ţeluri cît şi mijloace. Nu înseamnă că pictorii chinezi au minimalizat realizarea lui *ch'i* prin valori reprezentaţionale. „Pensula a conturat forma şi în ea sălăşluieşte spiritul" sau, cum ar spune Tung Ch'i- 24
chang, „pensula trebuie să fie completată cu riduri în peisagistică, altfel nu mai e pensulă"; în pictura de personaj senzaţia existenţei structurii osoase sub învelişul de carne depindea de contururile trasate cu pensula. Într-adevăr, în plan reprezentaţional, pictorul chinez avea de spus mult mai mult cu o singură trăsătură decît a putut încerca vreodată un european. Cu toate că forma dată de pensulă era coloana vertebrală a artei sale, el a mers mai departe şi a pus întrebarea: Care este calitatea pensulei care dezvăluie, direct sau abstract, spiritul *ch'i*? Răspunsul îl găsim în forţă sau *li*, care pentru ochiul occidental este desigur cel mai greu de evaluat dintre fructele lui *ch'i*. În secolul al XI-lea, Liu Tao-ch'un[1] a legat deliberat forţa (*li*) de *ch'i* cînd a definit primul principiu fundamental *„ch'i yün* combinat cu *li"* în loc să urmeze asocierea făcută de Hsieh Ho între mişcarea vitală (*shêng tung*) şi rezonanţa spiritului (*ch'i-yün*). Mult rîvnita vitalitate, animarea, nu se ivea numai din reprezentarea ritmurilor de creştere ale naturii, dar această calitate a vieţii trebuia să se exprime prin existenţa lui *ch'i* în vîrful pensulei. Vitalitatea ritmului nu era obţinută

[1] Liu Tao-ch'un, Liu Kao-tsung sau Liu Pang, fondatorul dinastiei Han. În anul 206 î.e.n., pătrunde în fruntea unei răscoale ţărăneşti în capitala imperială şi îl înlătură pe ultimul reprezentant al dinastiei Ch'in, întemeind dinastia Han. Înfrînge rezistenţa pretendentului Hsiang Yü (202 î.e.n.) şi adoptă titlul imperial de Kao-ti (202—195). Sub dinastia lui a fost restabilită unitatea imperiului chinez. Protector al artelor, îşi atrage confucianiştii de partea lui, imprimînd culturii trăsăturile acestei doctrine.

simplu, prin formă, ci prin tuşe, iar pensula era o extensie a mîinii, la rîndul ei slujitoare a spiritului. Marele Wu „şi-a concentrat spiritul şi l-a armonizat cu facerile naturii, plăsmuind obiectele prin forţa pensulei lui". Explicaţii s-au dat cu duiumul de-a lungul timpurilor. Unii au încercat o asociere cu dezvăluirea caracterului în scrisul de mînă; „semnăturile păstrează noblețea şi josnicia, necazurile şi succesele, şi cum ar putea caligrafia şi pictura să nu reflecte înălţarea sau decăderea rezonanţei spiritului"? Cum tuşa se referă la tehnică, majoritatea scriitorilor s-au concentrat asupra problemei forţei (*li*) şi a virtuţilor prin care poate fi atinsă, în special prin maturitate şi uniformitate. Cu toate că scrisul celor în vîrstă are mai multă personalitate decît mîzgăliturile tinerilor, maturitatea ca virtute se referea mai curînd la maturitate picturală care rezultă din ani lungi de practică şi experimentare a folosirii pensulei în toate poziţiile posibile în timp ce uniformitatea solicita siguranţă în mişcarea încheieturii mîinii şi a braţului. Fiind un simplu instrument, nimic nu trebuie să stînjenească trecerea lină a fluidului spiritual prin pensulă. Cele trei greşeli tradiţionale, şi anume, a fi rigid (*pan*), cioplit (*k'o*) sau noduros (*chieh*), se refereau toate la folosirea pensulei cu sentimentul descătuşării depline. „Rigiditatea se datorează unei încheieturi slabe şi unui duct prea dens care nu lasă pensula să zburde liber, formele obiectelor se aplatizează şi se subţiază, iar liniile nu au rotunjimi de mişcare circulară. Cioplirea este provocată de ezitări în răsucirea penelului; mintea şi inima nu se înţeleg iar contururile sînt trasate în unghiuri ascuţite. Nodozitatea apare cînd pensula nu se mişcă cînd am vrea să se mişte şi nu se desface cînd ar trebui să se desfacă; opera seamănă cu un lucru îngheţat, astupat pe undeva, a cărui liberă curgere îi este interzisă." Dezinvoltura spiritului cere uşurinţă în mînuirea pensulei. Cu toate acestea, căutarea forţei şi a dezinvolturii nu era lipsită de primejdii. „Nu luaţi cursivitatea şi nepăsarea drept maturitate" şi nici grosolănia şi violenţa drept forţă chiar dacă

elevul este sfătuit să fie îndrăzneţ cu pensula şi să i se pară că puterea îl face să pătrundă în hîrtie. Spiritul unui peisaj rezidă în liniştea şi calm; de aceea, cum ar putea o pensulă nepăsătoare sau impetuoasă să-l cucerească? Totuşi, trebuie să existe forţă în pensula care descrie liniştea arborilor şi a munţilor. Din nou confruntaţi cu misterul artei şi cu necesitatea pătrunderii acestei taine, chinezii s-au întors la tensiunile daoiste între contrarii. Cum putem explica noua forţă ce străbate o singură pensulaţie, fie ea exprimată printr-o frunză de bambus sau de simbolul care reprezintă cifra unu, prin începerea trăsăturii mai întîi în direcţie opusă şi apoi reîntoarcerea pe ea însăşi pentru a intensifica simţămîntul de vitalitate? Taina dualismului a fost folosită de Liu Tao-ch'un în definirea celor şase calităţi ale sale: „să 30
fiu grosolan şi vulgar şi totuşi să caut cu disperare 28
stilul în mînuirea pensulei; să fiu delicat şi abil, şi totuşi, să mă zbat pentru forţă".

MO SAU TUŞUL ŞI CALITĂŢILE SALE

Relaţia între pensulă şi tuş a fost perfect exprimată de Shên Hao:

„Pensula este ca măduva şi osul pentru tuş
Iar tuşul pentru pensulă, ca floarea spiritului
său (*ching-ying*)".

Pensula primează, iar tuşul, secondînd-o, o ajută în opera ei. Marele Wu „avea pensulă dar nu avea tuş", explicabil pentru epoca T'ang cînd forma plastică era idealizată ca în orice perioadă de clasicism. Potenţialităţile tuşului nu au putut fi sesizate pînă cînd forma nu s-a adaptat spaţiului, luminii şi distanţei, la început în mîinile peisagiştilor Sung şi a adepţilor picturii de bambus în tuş şi mai tîrziu, pe vremea pictorilor din perioada Ming şi Ch'ing, care preţuiau tuşul pentru capacitatea sa de a exprima acele calităţi ale realităţii imediate ce făceau apel direct la universul nostru senzorial.

Reprezentaţional, tuşul era folosit pentru modelarea formei prin lumină şi întuneric, pentru pla-

sarea formei în adîncime: „cu cît este mai îndepărtată forma cu atît este tușul mai deschis, este un principiu etern valabil" pentru sugerarea obliterării formei într-un nor, în ceață, negură sau ploaie prin laviuri gradate și pentu descrierea jocului de lumină asupra formei prin valorație. Tușul a substituit pînă și culoarea, considerată de pictorii învățați ca o formă inferioară a experimentului artistic; „dacă ai tuș, ai toate cele cinci culori". Aparent, această afirmație exemplifică exemplul ideal, însă mai important este faptul că forța de sugestie a tușului, ca substitut al culorii, a condus la una din culmile picturii chineze — valorația tușului în nuanțe incredibile, capabile să descrie „ceea ce este și ceea ce nu este". Culoarea ceții se obține lăsînd neîntinată culoarea naturală a mătăsii; dacă, totuși, un artist dorește să scoată ceața în evidență, poate folosi un tuș deschis, saturat, însă nici tușul, nici pensulația nu trebuie să fie vizibile vreodată". Wang Yüan-ch'i[1] a adăugat virtuților tușului și ideea de textură cînd spunea că „într-un peisaj, tușul trebuie să fie pufos (*miao*)" păros adică, și scămoșat. Dar chiar în cazul de față, efectul descriptiv rămînea pe planul al doilea față de calitățile intrinseci ale tușului: „pufoșenia, pilozitatea tușului capătă trăsături distinctive în măsura în care îi păstrează lui *ch'i* caracterul antic și abundă în savoare", tocmai contrariul peisajului care este „despuiat", „imberb". Ca și în cazul pensulei, di-

[1] Wang Yüan-ch'i (1642—1715), unul din cei „patru mari peisagiști" ai epocii Ch'ing, a abordat genul peisajului într-o manieră mai directă, conferind importanță deosebită pensulației elaborate și rafinamentului punerii în pagină. Exemplu remarcabil de pictor erudit, se pare că și-a început cariera de pictor de abia după ce și-a obținut doctoratul în 1670, la vîrsta de 28 de ani, după care a îndeplinit diverse funcții administrative pînă la sfîrșitul vieții. A mai fost și pictor al curții sub domnia lui K'ang-hsi și curator al Colecției imperiale de caligrafie și pictură. În această calitate a redactat marea *Enciclopedie a picturii și a caligrafiei (P'ei-wen-chai shu-hua p'u)*, pentru care se spune că s-ar fi inspirat din 1844 de surse diferite.

vorțul între sensul abstract și caracterul reprezentațional este imposibil, deși prin natura lui, tușul, cu toate calitățile sale, este mult mai intim legat de reprezentare. Realizată cu pensula, configurația definește atît forma cît și tușa, în timp ce în cazul tușului gradul de lumină și întuneric, vîscozitatea sau diluarea, umiditatea sau uscăciunea, densitatea sau rarefierea, adîncimea sau superficialitatea, strălucirea sau saturația determină direct felul plasticității, luminii și al atmosferei. Cu toate acestea, așa cum ne-am putut aștepta, chinezii se preocupau mai mult de virtuțile inerente tușului, corespunzătoare forței pensulei. Dintre acestea calitatea supremă era fluiditatea (*yün*). Așa cum a conchis Shên: „Cît de plin de elan vital este *ch'i-yün*, cît de puternică pensula și cît de bine plămădit tușul pentru a căpăta fluiditate?" Ca toate celelalte calități, *yün* eludează definiția exactă. El conține virtuțile morale ale jadului — puritate, prospețime și distincție: „Tușul poate fi gros sau subțire, uscat sau umed, dar nu trebuie să aibă gustul lucrurilor lumești (de mîncare gătită)". S-ar putea ca semnificația acestui *yün* să reiasă cel mai bine din afirmația potrivit căreia „pensula cîntă și tușul dansează". În locuțiuni, *yün* era întotdeauna asociat cu ud, jilav, diafan. Strîns legate de *yün*, mai ales în timpul dinastiei Ch'ing, erau alte două calități, *ts'ai* (valorație) și *ch'ing* (puritate). Literal, *ts'ai* se referea la triumful luminii în jurul unui halo și în locuțiuni părea să însemne valori ale luminii. Ching Hao afirma: „Tonalitățile tușului trebuie să fie înalte sau joase, groase sau subțiri în funcție de concavitatea sau netezimea lucrurilor"; numai așa, motivul coloristic (*wen ts'ai*) poate fi atît de natural, firesc (*tzŭ-jan*) ca și cum nu ar fi închipuit cu pensula". În tentativa chinezilor de a explica aceste calități ale tușului, ei le contrapun opușilor lor — luciul și calitatea strălucitoare, sau recurg la descrieri poetice, cum ar fi cea în care tușul munților umbriți este ca o spulberare a norilor de ploaie, sau se întorc la bine-cunoscutele tensiuni ale dualismului daoist. „Tușul nu trebuie să fie prea vîscos pentru a nu-și pierde limpezi-

mea (*ch'ing*) înnoroindu-se", dar nu trebuie să fie nici prea diluat pentru că s-ar usca şi n-ar mai rămîne fluid (*yün*)". În acelaşi efort creator de captare a însufleţirii tuşului, pictorul trebuie să menţină echilibrul dezinvolturii. „Un tuş prea uscat nu-l poate cuprinde pe *ch'i-yün* iar goana disperată după *ch'i-yün* eşuează în difuzie excesivă; tuşul prea jilav pierde frumuseţea şi raţiunea iar căutarea exclusivă a acestor virtuţi va duce la o pictură cioplită, colţuroasă." Pictorul împăcat cu *dao* ştie că pensula şi tuşul nu sînt simple mijloace tehnice ci puteri cu încărcătură cosmică. T'ang Tai[1] scria: „Pensula este activă şi de aceea îl captează pe *ch'i;* tuşul este în stare de repaus, de aceea, îl cuprinde pe *yin.* Anticii erau creatori de *yang* prin mişcarea (*tung*) pensulei şi de *yin* prin calmul (*ching*) tuşului. Îl creau pe *yang* cu pensula prin încătuşarea spiritului (*ch'i*) şi îl creau pe *yin* prin valoraţia (*ts'ai*) tuşului. Produceau *yin* şi *yang* atît cu pensula cît şi cu tuşul.

[1] T'ang Tai, pictor chinez din prima jumătate a sec. 18, unul din cei „Şase mari pictori" ai perioadei Ch'ing, care ne-a lăsat dovada competenţei în materie de tehnică a picturii în tratatul său *Despre tehnica picturii* dar şi a unei lipse de inspiraţie în relativ puţinele picturi care ne-au parvenit.

K'AI-HO SAU UNITATEA COERENŢEI

Dacă am surprins spiritul lui *ch'i* şi a fructelor sale în esenţializarea unui singur motiv din natură, ne putem da seama că acelaşi mod de abordare trebuie să determine întreaga compoziţie. Abstractizarea şi compoziţia, ritmul şi complementaritatea părţilor nu pot fi separate; şi pentru că fiecare tuşă este o parte a compoziţiei, spiritul care dă naştere unei părţi va determina întregul. În consecinţă, ne aşteptăm, în materie de problematică a compoziţiei, ca pictorii chinezi să nu depindă nici de valorile reprezentaţionale, nici de compoziţia geometrizată pentru realizarea unităţii, ci de o fuziune mai dinamică a acestor două elemente, 17
asemenea îngemănării dintre mişcarea vitală şi stilizare în ritmul fiecăreia din părţi. Analiza cea mai edificatoare a acestui proces creator poate fi întîlnită la un scriitor din secolul al XVIII-lea, Shên-Tsung-ch'ien. Pornind de la fluxul etern al naturii, el a descris creaţia sub denumirea de *k'ai-ho* ca un fel de proces de închidere-deschidere, de racord deschis sau ca o uniune haotică sau, cum mai este denumită, o organizare contrastivă a spaţiului. „De la mişcarea de revoluţie a pămîntului pînă la propria noastră respiraţie nu este nimic care să nu fie *k'ai-ho.* Dacă reuşim să înţelegem acest lucru, putem discuta cum se desăvîrşeşte pictura. Analizaţi un *k'ai-ho* de proporţii mari şi veţi găsi şi mai mult *k'ai-ho* în el. Chiar dacă ne limităm la un arbore sau la o stîncă, nu

există nimic care să nu conţină expansiune şi condensare. Acolo unde lucrurile cresc şi se dezvoltă se află *k'ai*, acolo unde lucrurile se string, se află *ho*. Destinzîndu-vă, gîndiţi-vă la concentrare şi structura apare pe nesimţite; de va concentraţi (*ho*) gîndiţi-vă la expansiune (*k'ai*) şi veţi dobîndi indicibila dezinvoltură, un aer nesfîrşit de spiritualizare. În folosirea pensulei şi în organizarea unei compoziţii nu vă puteţi abate de la *k'ai-ho* nici macar pentru o clipă. Ce subtilă interpretare a creativităţii! Aceeaşi forţă care a abstractizat motivul cel mai mărunt inundă configuraţia generală completînd-o. Artistul nu se bazează în realizarea unei compoziţii pe principii raţionale într-o măsură mai mare decît în transfigurarea naturii. *Ch'i*, principiul de bază al abstracţiunii ritmice, a devenit *k'ai ho*, principiul de baza al complementarităţii ritmice. Iată cum se explică de ce orientul şi occidentul par să fi parcurs căi atît de diferite în atingerea unităţii: şi cît de de mulţumitoare interpretare a unităţii este căutarea ei în coerenţă. Implicaţiile sale pot fi sesizate în scrierea unei ideograme, în care nu mai sîntem absorbiţi de similitudinea cu realitatea reprezentată şi ne ocupăm nestînjeniţi de interdependenţe în sine. Fiecare trăsătură de penel este o forţă propulsoare de energie în diverse direcţii şi cu fiecare nouă trăsătură se stabileşte o altă tensiune pînă cînd ideograma întregită este capabilă să reprezinte un echilibru de forţe care se influenţează reciproc. Observaţi, de asemenea, cum într-o astfel de compoziţie echilibrul este stabilit de doi factori, de intervalele dintre trăsături şi formele golurilor dintre ele, descrise de autorii Yüan ca „spaţii de cuprindere" (*chien-cha*). Tot astfel, cu fiecare nouă linie adăugată unei ideograme, se stîrneşte o mişcare care străbate întreaga compoziţie. Orice ideogramă bună, considerată ca entitate, depinde în primul rînd de mişcare şi tensiune; în strînsă interdependenţă, ambele au legătură cu forţa, doar că mişcarea este forţa iniţială, desfăşurată într-o anumită direcţie, în timp ce tensiunea rezultă din interacţiunea forţelor. Ele au nevoie una de alta, se condiţionează reciproc pentru ca mişcarea să nu se transforme în flux continuu şi tensiunea să nu degenereze în echilibru static. Prin această analogie cu ideograma putem înţelege de ce, în pictură, cînd te desfăşori (*k'ai*) trebuie să te gîndeşti la concentrare (*ho*), „pentru că nesupunîndu-te acestei legi, compoziţia se dispersează prin tendinţa explozivă a creativităţii, iar unitatea structurală a întregului se pierde fără de speranţă"; „cînd strîngi lucrurile laolaltă (*ho*) trebuie să te gîndeşti la forţa vitală care le-a zămislit (*k'ai*)", „pentru că altfel rezultatul ar fi doar o însăilare mecanică fără viaţă de bucăţele ce ar lipsi întregul de suflul vital al spiritului".

23

YIN-YANG
SAU UNITATEA CONTRARIILOR

Pentru realizarea unei concepţii atît de dinamice a unităţii, chinezii au recurs la o mulţime de procedee din care două, cele mai eficace, au fost sinteza contrariilor (*yin-yang*) şi similitudinea părţilor ce poate fi cel mai bine definită prin termenul de consonanţă. Relaţia dintre *yin* şi *yang* a fost principiul major, fundamental al compoziţiei chineze. Cum *k'ai-ho* era pur şi simplu o puternică complementaritate de tip *yin-yang*, inevitabil, dualismul era universal aplicabil începînd cu asocierea diverselor elemente ale materialului tematic şi terminînd cu calităţile pensulaţiei. În caligrafie, „partea superioară trebuie să o admită pe cea inferioară, iar cea inferioară să o primească pe cea superioară, astfel încît fiecare parte să apară ca o replică şi nu ca un refuz al celeilalte. Astfel, trebuie să înţelegem realizarea coerenţei prin interdependenţa contrariilor. Cu toate că acest principiu din pictura chineză şi-a găsit, funcţional, echivalentul grec în unitate şi diversitate, cele două principii erau fundamental diferite. Unitatea este ordinea derivată din varietatea haotică a naturii, în timp ce *yin* şi *yang* sînt forţele opuse ce se condiţionează reciproc pentru a atinge împlinirea. După cum declară chinezii, justificarea unei astfel de coerenţe se găsea în dualismul forţelor din întreg universul, a căror interacţiune este izvorul vieţii: cer şi pămînt, bărbat şi femeie, naştere şi moarte. Prin analogie,

fiecare dualism posibil exprima această relaţie cosmică. Pictura de peisaj era numită „o pictură de munte şi apă", implicînd opoziţia celor două elemente fundamentale. Aşa cum a denumit-o un scriitor modern, „arta picturii are patru însuşiri caracteristice, verticalitatea şi orizontalitatea, îmbinarea şi dispersarea (*tsun hung, chü san*) şi prin aceasta se înţelege cum *yin-yang* îl constituie pe *dao*". 15

În compoziţie, lucrurile pot fi privite frontal (*chêng*) sau dintr-o parte (*p'ien*). Acest tip de opoziţie *yin-yang* străbate configuraţia generală. „Muntele suveran este ca un conducător de oameni, stînd drept în curtea princiară, iar restul munţilor joacă rolul celor trei duci şi al celor nouă miniştri, în timp ce jos în tablou, arborii, stîncile şi casele sînt ca cele o sută de personalităţi oficiale." „Dispunerea oblică este ca talia înclinată a unei tinere dansatoare, ca nemuritorii zburdînd printre copaci, ca zmeul de hîrtie ce-şi abate zborul în josul apei, sau ca sălbăticiunea gonind înfricoşată prin cîmpie, stăruitoare ca vîntul şi ca ploaia sau schimbătoare ca norii de pe cer." Cele două descrieri amintesc sublimul compoziţiilor Sung sau fluenţa picturilor ulterioare. După cum susţinea Shên[1] „dacă cineva poate realiza numai *chêng* şi nu îl poate face pe *p'ien*, este foarte uşor să te rătăceşti în lîncezeala stagnării, dar dacă nu poţi fi decît *p'ien* şi nu *chêng*, vei cădea tot atît de uşor în instabilitate". Acelaşi principiu *yin-yang* 16 30

[1] Shên Chou (1427—1509), poet şi caligraf de seamă care s-a bucurat de un deosebit succes în epoca sa, pictor-literat, fondator de şcoală (Wu), artist versatil şi prolific. Se pare că ar fi introdus o pictură de gen îndrăzneaţă în peisajele sale care se aseamănau stilistic cu cîte unul din cei „Patru mari maeştri ai peisapului" din perioada Yüan. Pensulaţia sa abreviată înlocuind laviurile pare să preceadă pe cea a marilor pictori individualişti din sec. 17 şi 18. Renunţă la retorica motivelor Sung şi îşi alege subiectele din scene cotidiene, prezentate cu obiectivitate, ce respiră un aer de simplitate ca şi cum lucrările sale ar fi fost menite să bucure copiii. În armonie cu această simplitate, picturile lui au vigoare şi putere de convingere chiar dacă se poate descifra în maniera sa o oarecare notă de decorativism.

a fost aplicat pensulațiilor drepte și oblice care la rîndul lor pot fi folosite pentru a reliefa schema compoziţională. Wang Yüan-ch'i a fost socotit admirabil pentru că era capabil să „folosească penelul *p'ien* într-o punere în pagină de tip *chêng*", și Shên Chou a fost minunat pentru că „a realizat o schemă compoziţională *p'ien* cu o pensulă *chêng*". Cu alte cuvinte, în *chêng* nu se neglijează *p'ien* iar în *p'ien* nu se pierde *chêng*". Investigarea contrastelor poate fi adîncită pentru a ilustra felul în care gîndirea chineză s-a jucat cu fiecare dualism posibil, nefiind întotdeauna strict conseccentă.

26 Calităţile erau și ele puse constant în opoziţie: „Dispersarea și densitatea trebuie să se interpenetreze", liniile uşoare și cele apăsate să se echilibreze", iar „concavul trebuie să neutralizeze convexul". În termeni picturali, „tuşul gros trebuie reliefat de cel subţire", iar în cea mai simplă compoziţie formată din două părţi, ca de exemplu o pictură cu gîște în zbor, dacă una zboară în jos, cealaltă trebuie să zboare în sus. Că aceste două opoziţii nu au fost niciodată concepute static, a
22 fost foarte sugestiv exprimat prin locuţiunea „golul și plinul trebuie să se zămislească reciproc". Depășind acest dualism al contrastelor, chinezii au extins principiul *yin-yang* pentru a îngloba și relaţia de necesitate reciprocă între obiectele de același fel. „Muntele-gazdă are nevoie de munţi-oaspeţi", „copacul ce se înalţă în slăvi cere alţii mai umili lîngă el", iar „culmile par să salute dealurile". Cîteodată, această necesitate se exprima printr-un contrast puternic, ca de exemplu în comentariul de pe vremea dinastiei Ming, „pictorul trebuie să includă și cîţiva pomi uscaţi chiar în cel mai luxuriant frunziș". Din optica occidentalului un astfel de procedeu este privit cu suspiciune, ca pe un soi de notă de pitoresc, în timp ce fără nici un fel de îndoială artistul chinez aprecia efectul de contrast; sfatul citat mai sus, referitor la opunerea de tip *yin-yang* a unui pom uscat, viza însă, înainte de toate, exteriorizarea însufleţirii arborilor înfrunziţi și nu atît simpla întrerupere a monotoniei ansamblului de copaci în-

verziţi. Chinezii recunoșteau tot timpul cerinţele varietăţii, dar atenţia le era concentrată asupra unei relaţii mai profunde, ca în remarca, „o coastă abruptă, periculoasă, înălţîndu-se perpendicular, depinde de dealurile din depărtare ca de un paravan"; simţind dependenţa reciprocă dintre cele două elemente în care perpendicularitatea unei verticale din apropiere pretindea complementaritatea unei orizontale îndepărtate. Tot astfel, „cînd un munte-gazdă se înalţă frontal, munţii oaspeţi trebuie să fie mărunţi și cînd muntele-gazdă este oblic, munţii oaspeţi trebuie să fie undeva în depărtare". În primul caz, înălţimea cerea proporţionarea la scară, iar în al doilea plasarea în adîncime cerea distanţare. De la astfel de subtilităţi de relaţie era doar un pas pînă la folosirea paradoxurilor daoiste în încercarea descrierii misteriosului dualism *yin-yang* din creaţia artistică. Nonacţionalismul poate fi remarcat în multe remarci picturale ca de pildă: „Parcă pomii s-ar lupta între ei și și-ar ceda unul altuia", sau „dacă vrei 24
ca forma unui munte să pivoteze, porneşte împotriva orientării lui și apoi întoarce-te". În forme extreme, se ajunge la afirmaţia: „Numai cînd ochii tăi vor vedea munţii, vei putea face arbori, iar cînd apa îţi va cuprinde mintea, atunci doar vei putea face munţi". Remarcile citate ar putea să sugereze, eventual, iluzionismul emanat de daoism:

> „Peste munţi se-nalţă șiruri întregi de munţi; 19
> Ai crede că sînt despărţiţi dar nu-s.
> Iar dincolo de arbori, vin arbori rînduri-rînduri
> Ce par înlănţuiţi, dar sînt de fapt răzleţi și singuri."

Tipurile de *yin-yang* ce se pot întîlni în pictura chineză sînt pe cît de multe pe atît de variate și pot adesea scăpa chiar uneia din cele mai atente și mai scrutătoare priviri occidentale sau unei evaluări analitice întreprinse la nivelul gîndirii apusene. Fundamental, principiul *yin-yang* derivă din daoism și înseamnă relaţia de forţe opuse, reciproc necesare una alteia.

UNITATEA CONSONANȚEI

Un alt principiu de relație, consonanța, depindea mai curînd de similitudinea părților și nu atît de opoziția lor. Criticii chinezi discutau arareori acest procedeu de realizare a unității, probabil pentru că fusese moștenit din timpuri străvechi și devenise o practică tradițională acceptată, în contrast cu *yin-yang* care a fost dezvoltat de gînditorii din perioada Sung și de urmașii lor. Va trebui din nou să reținem că majoritatea principiilor chineze își află rădăcinile în trecutul îndepărtat și că tentativele timpurii de realizare a unității s-au rafinat și reinterpretat în perioade ulterioare care se clarificaseră din punct de vedere estetic. Prin însăși natura sa, abordarea conceptuală, ideatică a picturii pre-T'ang făcea dificilă realizarea
1 oricărui fel de coerență. În această perioadă, vizualizarea izola fiecare parte, prezentarea izonomică rezultînd într-o compoziție cumulativă în care motivele se dispersau în configurația generală, iar absența decorului lipsea compoziția de unitatea anglobantă a spațiului. De fapt, schemele con-
2 trolate compozițional erau în mare măsură acci-
3 dentale, depinzînd de o trăsătură iconografică mai importantă, de formatul ansamblului, sau de unele convenții ca cea a „sistemului de registre", a șirurilor suprapuse de personaje. În toate compozițiile timpurii, consonanța era metoda principală de menținere a părților izolate și răzlețe la un loc, realizabilă prin repetarea motivelor identice sau

prin folosirea unor ritmuri similare într-o diversitate de obiecte. Ambele modalități au devenit trăsături esențiale ale picturii chineze de mai tîrziu. În peisajele mișcătoare, cu plinurile și golurile larg despărțite, repetarea temei unei stînci sau a 15
unui copac în întreaga compoziție atribuie întregului un sens al consonanței. In pictura de pă- 44
sări și flori, selecția unor ritmuri, texturi sau culori similare este capabilă să îmbine forme ne- 23
docile și asociază motive foarte îndepărtate. În pictura de tuș și penel, un anumit tip de pensulație poate străbate întreaga compoziție sau decorul, în totalitatea lui, poate degaja o anumită 18
stare de spirit unitară prin recurgerea la un laviu cu tonalități distincte. Principiul consonanței s-a manifestat sub cele mai subtile forme în întreaga artă chineză, asumîndu-și un rol major, în timp ce în pictura europeană a cunoscut mult mai puțină faimă, poate pentru că ne-am deprins să-l asociem cu efectele schematic-ornamentale ale covoarelor, textilelor, tapetelor și ale așa-numitelor arte decorative. În timp ce noi prețuim consonanța în primul rînd pentru efectul său decorativ, chinezii i-au căutat semnificații mai profunde. Un peisaj tipic Sung de Sud, realizat de Ma Yüan sau 22
de Hsia Kuei, cu ploaia și pămîntul lui bătut de vînt, este îmbibat de principiul consonanței, munții, stîncile, copacii, bărcile, casele, orientarea frunzelor îngemînîndu-se prin similitudinea ritmurilor; totuși, nu vom putea niciodată asocia cuvîntul decorativ unei astfel de compoziții. Pe de altă parte, multe peisaje Ch'ing sînt atît de ornamentale încît s-ar potrivi mai bine pe un vas de porțelan. 28

Care este deci relația între consonanță și decorativ? Un efect decorativ apare din îndepărtarea de la natural, în special prin stilizarea extremă a ritmurilor naturale, folosirea artificială a culorii și a texturii, prin bi-dimensionalitate și repetiții de scheme ornamentale. Nici una nu face parte din cerințele consonanței întrucît în arta decorativă repetarea unui motiv se face cu regularitate în timp ce repetițiile din cadrul consonanței pot să urmărească spațieri deosebit de subtil dife-

renţiate ca cele întîlnite într-un peisaj Sung; cu alte cuvinte, valoarea decorativă a consonanţei ca principiu compoziţional poate fi neglijabilă. Cînd europenii au văzut pentru prima oară arta Orientului Îndepărtat şi au calificat-o în zeflemea ca decorativă, se refereau la utilizarea stilizării, a planurilor aplatizate şi a culorii decorative şi nu la prezenţa consonanţei. De fapt, multe din cele mai reuşite exemple de consonanţă, ca de exemplu în compoziţiile din perioada Sung de Sud, ne-ar scăpa din vedere pur şi simplu pentru că ochiul occidental ar căuta repetiţiile de motive ornamentale care să mărească efectul decorativ, atît de pregnant ilustrat de unele din cele mai renumite tavane baroce sau rococo. Potenţialul de consonanţă în contrast cu efectul decorativ a început de abia acum să fie explorat ca valoare compoziţională de către pictorii noştri moderni. În China, încă din perioada Sung, i s-a dat un înţeles profund acestui principiu al consonanţei prin alăturarea lui unei speculaţii filozofice ca aceea a unicităţii lui *dao* în întregul univers: „Privind la lucrurile făcute de cer şi de pămînt, se poate constata că toate transformările se datorează unui singur spirit, o forţă motrice ce influenţează misterios toate obiectele şi le conferă utilitate". Cum va încerca artistul să picteze această unicitate atot-cuprinzătoare. În faţa infinitei diversităţi a naturii, el va încerca să selecţioneze stratificările munţilor, ritmurile ramurilor, contururile norilor şi cascadele învolburate înrudite ritmic. Aceasta nu este o unitate a ordinii ci a consonanţei.

15

CHANG-FA SAU COMPOZIŢIA

În aceeaşi măsură în care gîndirea noastră s-a concentrat asupra principiilor generale ale unităţii, varietăţii, stabilităţii şi mişcării, principiile generale de *k'ai-ho*, *yin-yang*, consonanţă şi echilibru al tensiunilor, au influenţat modul de abordare a problemelor privitoare la grupare, scară, succesiune,, emfază precum şi la schema generală a compoziţiei. În fiecare din aceste cazuri, scopul era unitatea, dar metodele de realizare a unităţii picturale variau în funcţie de orientările culturale specifice. Vocaţia noastră ştiinţifică ne-a determinat să ne axăm puternic, în căutarea coeziunii, pe aparenţa obiectivă a lucrurilor şi pe organizarea geometrică pentru stabilirea ordinii, în timp ce tendinţa lor spre reflectare i-a orientat spre relativitatea intelectuală a lucrurilor, spre complementaritate şi similitudinea părţilor, din dorinţa lor de a da un sens de entitate. Această diferenţă fundamentală în concepţii a fost reafirmată în cazul de faţă pentru că mijloacele compoziţionale au variat de la o perioadă la alta. Metodele pre-T'ang îşi găsesc cele mai apropiate analogii în Evul nostru Mediu iar maeştrii Ch'ing au încercat adesea să realizeze acea unitate spaţială mai puţin discontinuă care s-a lansat şi la noi pe vremea barocului. Cu toate acestea, nu trebuie decît să-l juxtapunem pe Ku K'ai-chih lui Giotto şi pe Wang Hui lui Constable pentru a ne da seama că în spatele tuturor variaţiilor istoric determinate

5

32

stau concepţiile culturale care au orientat diversele moduri de abordare a problemelor de compoziţie.

Problema cea mai elementară a compoziţiei constă în modul de combinare a părţilor într-o grupare.[1] Şi cum pe chinezi îi interesa mai curînd ideea de lucruri decît aparenţa lor exterioară, au format grupuri de obiecte devenite imediat inteligibile în loc să fie vizual convingătoare. Numărul părţilor componente ale unui singur grup trebuie să fie uşor detectabil chiar dacă adevărata noastră experienţă în materie de natură este mulţimea deschisă, fie că este vorba de străzi înţesate de lume, de turme de animale, stoluri de păsări sau dealuri împădurite. Pentru apuseni, atît de devotaţi ideii de mulţime de obiecte, majoritatea aranjamentelor chinezeşti li se par destul de puţin cuprinzătoare. Nevoia de a reduce conţinutul la esenţele sale a restrîns la minimum numă-
8 rul elementelor unei compoziţii, în general la nu mai mult de cinci personaje, fapt care poate fi foarte uşor demonstrat prin simpla comparaţie a scenelor din viaţa lui Christos cu cele din viaţa lui Confucius. Dacă iconografia cerea mai mult

[1] Autorul recurge adesea, în capitolul de faţă, la limbajul matematic, specific teoriei mulţimilor şi analizei combinatorii, mai sugestiv decît limbajul comun, pentru examinarea diverselor posibilităţi de ordonare a unor elemente în planul compoziţional. Astfel, vom întîlni termenii de *mulţime* (noţiune primară a matematicii, desemnînd o colecţie de obiecte de natură arbitrară, numite *elemente*), *aranjamente* (sistemele ordonate de k elemente distincte care pot fi formate cu elementele unei mulţimi de n elemente ţinînd seama de ordinea elementelor în sistem; în cazul în care nu interesează ordinea în care se înscriu elementele, sistemele ordonate sînt *combinări* de n elemente luate cîte k), *grup* (mulţime de elemente sau obiecte pentru care oricare două dintre acestea se pot ordona după reguli specificate şi într-o anumită ordine, astfel încît să se obţină un al treilea element). *Mulţimea deschisă* la care se mai referă autorul se defineşte matematic ca o mulţime fără puncte de frontieră, formată numai din puncte interioare, de exemplu o bilă în spaţiu considerată fără suprafaţa sferică care o mărgineşte.

de cinci figuri, compoziţia era divizată în grupuri mai mici, de cinci personaje, sau chiar mai puţine. Excepţiile de la regula generală apăreau de obicei cînd legătura dintre grupurile mai numeroase era făcută de un obiect cum ar fi o masă sau calul împăratului înconjurat de persoanele din suită şi, în aceste cazuri, mintea accepta întregul grup ca o entitate în loc să o considere o relaţie numerică. Această distincţie şi nu alta a fost luată în consideraţie la gruparea copacilor prin aplicarea „legii celor cinci elemente". Se spunea 15
că „dacă cunoşti cinci copaci, poţi reda o mie". Ca atare, în prim plan, acolo unde efectul numeric al copacilor avea importanţă, gruparea lor se supunea legii celor cinci elemente, dar la mijloc, unde reprezentau doar păduri dese, numărul pomilor creştea pentru a forma un grup extins jucînd rolul unui singur element al continuităţii în loc să formeze o compoziţie numerică. Copacii formau un crîng şi nu un grup. Chiar în perioade mai tîrzii, cînd pădurile erau aduse din mijloc spre prim plan pentru a mări efectul naturalist, arborii mai importanţi din cadrul compoziţiei se supuneau în continuare legii celor cinci elemente. Aceasta ridica problema unuia din cele mai interesante aspecte ale artei chineze — integritatea psihologică a intuiţiei lor. Cu toate că au abandonat marile adevăruri ale reprezentării, ca plasticitatea, umbra purtată şi spaţiul continuu, în creaţiile lor libere au urmat totuşi unele adevăruri psihologice care le-au ridicat valorile compoziţionale la cote mai înalte. Cu secole în urmă, ei au intuit că o persoană obişnuită nu poate recepta mai mult de cinci elemente într-un grup numeric, fapt demonstrat de noi doar de curînd în laboratoare de psihologie. Ori de cîte ori subiectul se subordona acestui principiu, se recurgea invariabil la legea celor cinci elemente, ca de pildă în situaţia în care tema centrală a unei întregi picturi era dedicată unui singur grup de copaci. Totuşi, principiul nu a fost niciodată lăsat să devină dogmă; dacă situaţia sau natura unei idei reclama un principiu contrariu, prevala cău-

tarea lui *ch'i* şi a lui *k'ai-ho*. Ceea ce ştim noi în
44 esenţă despre stufăriş şi ierburi se reduce la ideea de mulţime şi de aceea chinezii le-au comasat; adesea lujerele urmau într-adevăr legea celor cinci elemente cu toate că lipsa lor de multitudine numerică era ascunsă de densitatea frunzelor pentru a obţine un efect de creştere abundentă. Multe flori, ca de pildă crizantemele, cresc în mod obişnuit în tufe, dar au fost în general divizate în grupuri mai mici, şi din nou subtil ascunse în spatele unor frunze sau al altor mijloace de acest fel. Surprinzător, într-adevăr, este faptul că în toate aceste situaţii, chinezii au fost aproape total împotriva grupărilor naturale favorizînd compoziţii mai inteligibile. În ciuda faptului că bambuşii cresc în tufe, cele mai îndrăgite picturi de bambuşi conţin doar cîteva lujere; oricît de bogate ar fi stolurile de păsări sau cîrdurile de animale, marile picturi nu reprezentau decît vreo două sau trei dintre ele. Se pare că din cauza dualismului *yin-yang* chinezii preferau contrastele a două elemente şi imediat după aceea grupurile de trei; compoziţiile din patru elemente erau arareori folosite iar cele din cinci elemente erau adesea despărţite în grupuri de două plus trei. Această limitare a compoziţiei la principiul a cît mai puţine elemente a fost o trăsătură permanentă în pictura chineză în ciuda cerinţelor de reprezentare a aparenţei naturale, sau a celor impuse de condiţionările iconografice sau de naturalismul epocii. Merită relevat rolul jucat de acest principiu în domeniul conţinutului şi al compoziţiei. În ceea ce priveşte conţinutul, principiul îl obligă pe artist să spună mult cu mijloace puţine şi să concentreze semnificaţia pe care o dădea el imaginii în cîteva forme; rezultatul în materie de compoziţie a fost simplitatea şi claritatea astfel încît o pictură chineză obişnuită pare mult mai uşor descifrabilă decît un desen european. Pictura chineză a cîştigat astfel vigoare şi o naturaleţe fără seamăn. Cî-
12 teodată, ceea ce artistul are de spus poate părea banal dar aproape întotdeauna este spus cu distincţie.

Nu trebuie să neglijăm nici posibilităţile decorative ale simplităţii numerice întrucît cea mai reuşită ornamentaţie se bazează pe motive acceptate fără ezitare şi care solicită spectatorul la foarte puţină analiză. În pictură, precizia decorativă a grupurilor de două, trei sau cinci elemente poate deveni cîteodată prea pregnantă dar în general vorbind, ele măresc puterea de înţelegere atît a conţinutului cît şi a compoziţiei. O pasiune asemănătoare pentru simplitate a determinat alegerea unor elemente de acelaşi fel pentru folosirea lor într-un singur grup; varietatea poate fi o lege a naturii dar nu este o lege a compoziţiei chineze. Am mai văzut cum varietatea într-un anumit subiect era strict condiţionată de selectarea elementelor esenţiale şi de asociaţiile naturale. La acestea trebuie adăugată acum folosirea restrînsă a varietăţii în raporturile formale. Tipurile eterogene din arta lui Daumier nu pot fi regăsite în pictura chineză; în locul lor, un filozof, poate cel mult doi şi servitorii acestora se repetau mereu şi compo-
ziţiile cele mai elaborate menţineau o anumită uni- 11
formitate a tipurilor de învăţaţi. În peisajele din perioada T'ang şi Sung se practica în mod curent folosirea a nu mai mult de două feluri de obiecte în oricare grup, iar într-un grup de cinci copaci, 15
se reprezentau două specii ceea ce sugera atît dualismul *yin-yang* cît şi o temă uşor descifrabilă. Pentru unificarea întregii compoziţii, pe sulurile cu peisaje apăreau doar trei specii de copaci şi un 44
singur fel de rocă. Grupurile de animale sau păsări erau restrînse la o singură specie şi dacă se tindea spre varietate, apărea un al doilea grup cu o altă specie căruia i se atribuia un rol secundar. Arareori erau combinate mai mult de trei varietăţi de flori, chiar şi în cele mai elaborate picturi din perioada Ming, dar se crea un efect de diversitate prin adăugirea de pomi, animale şi păsări. Chinezii îşi îngăduiau o diversitate mai mare în picturile de fructe, insecte sau creaturi acvatice, 47
dar şi atunci, restrîngeau obiectele la o singură clasă.

Modul de abordare chinez al diferenţei de mărime într-un grup pare destul de arbitrar dacă e să judecăm după mintea noastră. Am fost atît de aserviţi acurateţii în reprezentare încît simţim o repulsie faţă de orice îndepărtare de la dimensiunile naturale cînd nu-i găsim vreo justificare iconografică. Totuşi în orice artă ideatică, conceptuală, obiectelor li se atribuie mărimea după importanţă regele fiind de două ori mai mare decît supuşii lui, iar copacul pe jumătate cît omul atunci cînd are rolul să ne informeze că scena se petrece în aer liber. Ceva din principiul mărimii după importanţă şi semnificaţie a persistat în tradiţia chineză. Discipolul favorit al lui Confucius arăta ca un băieţel alături de el şi cel mai important personaj în orice grup era de obicei cel mai mare. În peisaj, principiul gazdă-oaspete scotea în evidenţă copacul sau muntele dominant. La o primă vedere, această manieră de tratare arbitrară a mărimii pare să le fi dat un anumit avantaj pictorilor chinezi faţă de pictorii noştri, dar noi am realizat relaţii mult mai variate prin folosirea perspectivei cu numărul ei infinit de dimensiuni obţinut prin racursi. Cum fiecare grup chinez era limitat într-un plan îngust în adîncime, contrastele de adîncime erau secundare. Pînă şi în perioada Ch'ing, cînd copacii unui singur grup puteau fi plasaţi în adîncime pe ambele părţi ale unui drum sau ale unei albii de rîu, arborii cei mai îndepărtaţi nu erau neapărat cei mai mici, puteau fi chiar mai mari dacă dimensiunea lor mărea valoarea compoziţiei. Dacă vreodată chinezii s-au preocupat de problema pur vizuală, ea a fost în genul iluziei psihologice care l-a intrigat pe Cézanne, comentînd dimensiunea astfel: „Dacă tratarea este deschisă (*t'ou*), cu toate că forma este scurtă, ea apare lungă, dacă este oblică (*lo*), cu toate că este groasă, ea apare subţire". Sau „norii de deasupra munţilor trebuie să fie groşi! Am încercat să înţeleg acest lucru timp de treizeci de ani dar nu am reuşit să-i prind sensul; atunci bă-
26 trînul meu profesor mi-a spus: «pictează munţii groşi şi norii vor fi la rîndul lor groşi».“ În toate

aceste relaţii numerice, tipologice sau dimensionale, valorile reprezentării s-au închinat în faţa valorilor compoziţiei.

Am studiat pînă acum avantajele simplităţii şi ale claritătii, dar ca orice avantaje îşi aveau şi dezavantajele lor fiind veşnic sub ameninţarea rarefierii şi a rigidităţii. Ele deveneau şi mai acute datorită lipsei oricărui fel de decor sau de continuitate spaţial-anglobantă. Cîteodată, privind o schiţă de-a noastră în care este omis fundalul şi în care se conturează doar figurile proeminente, ne dăm brusc seama cît de mult depind picturile occidentale de decorul în care sînt îngrădite figurile pentru realizarea coeziunii. Dacă elementele sînt pictate ici-colo pe suportul gol al mătăsii sau hîrtiei, ele par inevitabil foarte izolate şi răzleţite, mai ales dacă sînt grupate cîte două sau cîte trei. Cum reuşesc chinezii să evite impresia de dispersare şi cum compensează lipsa de coeziune creată de imitarea continuităţii realităţii fizice? Ei s-au bizuit pe mijlocul subtil al spaţierii, constituit în cheia compoziţiei chineze. În conformitate cu spusele lui Tung Ch'i-ch'ang, „ori de cîte ori cineva pictează peisaje, trebuie să dea atenţie diviziunii şi combinării adecvate; spaţierea este principiul suprem. Există o spaţiere a întregii compoziţii şi o spaţiere a diferitelor părţi ale picturii. Dacă s-a înţeles acest lucru, a fost pătrunsă taina a mai mult de jumătate din principiile picturii.“ 15
Ritmicitatea intervalelor juca acelaşi rol în conexiunea dintre motive ca ritmul liniei în abstractizarea acestora. Punerea în pagină era strîns legată de manifestarea spiritului universal, „poziţia-atitudine (*t'iao-li*) fiind suflul vital (*shêng ch'i*) ce ni se arată". Deci, de la interdependenţa dintre temele cele mai cuprinzătoare pînă la punctarea muşchiului pe pămînt, spaţierea este crucială. În pictura de bambus, deşi frunzele par o masă confuză de verdeaţă, un studiu mai atent relevă grupări de nu mai mult de cinci frunze, în care, fiecare frunză este rînduită ritmic în raport cu celelalte frunze, şi la rîndul lor, aceste grupări urmează principiul succesiunii ritmice. Pentru a în-

țelege aceste principii, vom examina mai întîi intervalele unei singure grupări de personaje, arbori, stînci, sau forme inferioare de viață, păstrînd pentru mai tîrziu problemele particulare de scară și spațiu ridicate de raportul stabilit de succesiunea grupurilor în compoziții mai extinse.

Orientul și occidentul au abordat punerea în pagină a diverselor părți ale compoziției de pe poziții total opuse; noi am tins spre conexiunea formelor, pe cînd ei au scos în evidență intervalele dintre ele. Datorită orientării mai realiste a culturii noastre, relația dintre forme era în mare parte controlată de continuitate în reprezentare. Întrucît lumea este alcătuită din forme solide țintuite de forța de gravitație în plan și amestecate în adîncime spațială, ne-am obișnuit să prețuim presiunea și contrapresiunea formelor plastice atît lateral cît și în adîncime și am recurs la toate posibilitățile oferite de intersectare, racursi, poză și gesturi active pentru a fuziona formele. Cît de magnific apare acest mod de organizare a spațiului în arta lui Rubens și a pictorilor baroci! Dar în cîte din aceste compoziții occidentale putem oare sesiza intervalele dintre forme? Nu ne punem această întrebare pur și simplu pentru că atenția noastră este concentrată asupra formelor și a legăturilor dintre ele. Într-o compoziție chineză, avem de la prima vedere senzația că figurile ar fi disociate. S-au inventat diverse mijloace de ma-
8 ximă amplificare a conștiinței intervalelor; izolarea figurilor era o practică obișnuită și se recurgea la intersectare doar în cazul personajelor minore pentru ca cea sau cele mai importante să poată fi lăsate singure. Prin izolare se înțelege că raportul dintre forme trebuie realizat mai curînd mental decît vizual. În mod normal, nici o perspectivă orizontală nu stabilea o relație fizică în-
5 tre formele plastice țintuite în siguranță la pămînt de forța gravității și s-ar putea spune că mai curînd niște forme imateriale păreau să plutească pe un fundal vid. Orizontalitatea implicită a hîrtiei sau a mătăsii neutre era atît de lipsită de ideea de adîncime încît personajele oricărui grup sin-

gular existau practic în plan lateral. Cît de precise și măsurabile deveneau aceste intervale între personaje datorită dispunerii laterale! Pe cît de ușoară este evaluarea distanței laterale pe atît de grea este aprecierea distanței în adîncime, în special cînd adîncimea nu a fost stabilită pe baza unor criterii științifice ale perspectivei. În plus, plasarea laterală era posibilă în toate direcțiile datorită convenției orizontului înălțat acceptată de chinezi, astfel încît privirea să poată rătăci liber în sus și în jos, la stînga și la dreapta printre per- 6
sonajele unui grup. Recunoaștem acum că acest efect al planurilor și izolarea personajelor își afla originea într-un mod de gîndire timpuriu, ideatic, aceste trăsături caracteristice fiind complet transformate de gînditorii Sung în modalități de propagare a spiritului daoist. Cum se evidențiază spiritul universal în punerea în pagină? Tot ceea ce am spus despre mișcarea vitală a motivelor se aplică și la mișcarea vitală a spațierii — o intimă uniune între dispunerea naturală și cea ordonată a lucrurilor. Dacă spațierea s-ar limita la copierea intervalelor întîmplătoare și accidentale din realitate, spiritul nu ar putea fi receptat, iar dacă spațierea ar fi prea regulat orînduită, structura compoziției s-ar matematiza și ar muri. În unele compoziții, în special în copiile lucrărilor T'ang, aranjamentele regulate în triunghiuri, pătrate și trapeze erau cît se poate de răspîndite și nu este exclus să fi fost aduse din apus, dar, cam pe vremea epocii Sung spațierea a atins o subtilitate neegalată vreodată în istoria picturii.

ECHILIBRUL TENSIUNILOR

39 Mu Ch'i poate picta şase prune pe un pătrat de mătase cu latura de cca 30 cm. în aşa fel încît tensiunile dintre ele să pară inepuizabile. Nu numai că fiecare cerc reprezentînd fructul se armonizează perfect cu celelalte datorită echlibrului intervalelor, dar dimensiunea acestor intervale este acentuată de peduncu!ele ideografice în tuş negru, puternic trasate, marcînd fără îndoială distanţele şi mişcările ascendente şi descendente din cadrul grupului. Mai mult, dimensionarea corectă a unui interval depinde şi de forma motivelor. Ce de nuanţe pot apărea din rotunjimile unei prune şi din conturul aplatizat al alteia în funcţie de distanţa dintre ele! În cazul în care s-ar aplatiza contururile rotunde, distanţa ar deveni prea mare, iar atunci cînd unui contur aplatizat i se accentuează rotunjimile, prunele par înghesuite. Relaţia dintre ritmurile conturului şi mişcarea şi tensiunea intervalelor este problema cea mai descumpănitoare din compoziţie pentru că ea combină abstracţia ritmică cu ritmul de relaţie. Fiecare contur are o funcţie dublă — defineşte motivul pe dă o parte şi are valoare compoziţională în sine. Realizarea formei plastice şi a racursiurilor în arta noastră se face prin evidenţierea forţei modelatoare a contururilor în defavoarea valorii lor compoziţionale; dacă ar fi să trasăm doar linia de contur a multora din figurile reprezentate în pictura occidentală, ar rezulta o formă arareori inteligibilă, conturul fiind în foarte mare măsură întrerupt de linii care se mişcă în jurul volumului

în loc să urmeze linia siluetei. Chinezii au neglijat aspectul modelator al conturului în favoarea valorii sale compoziţionale. Deşi stăpîniseră tainele perspectivei pe vremea dinastiei T'ang, au continuat să evite efectul de racursi şi să-şi picteze personajele înclinate la dreapta sau la stînga; pînă şi un adevărat „contraposto" era răsucit şi oarecum aplatizat pentru ca să sugereze mişcarea laterală şi chiar atunci cînd formele erau micşorate prin efectul de perspectivă, ele erau învăluite în drapaje pentru ca mişcarea să poată fi reţinută în planul pictural. Acest lucru nu se poate pune pe seama unei estompări a adîncimii subînţelese în cadrul oricărui grup, pentru că personajele care acţionau ca simple conexiuni între cele din faţă şi cele din spate erau şi ele plasate lateral, iar rîvnita mişcare în adîncime trebuia să fie ori implicită ori redată prin diagonale de covoraşe, mese, 4
truse de toaletă, instrumente muzicale sau cine ştie ce alte obiecte de decoraţiune interioară. Şi ce însemna aceasta? Că o maximă percepere a intervalelor trebuie să se combine cu o maximă percepere a contururilor care delimitează aceste intervale. Astfel se explică caracterul unic al tensiunii chineze. S-a ajuns ca într-o compoziţie cu personaje majoritatea atitudinilor şi gesturilor care ar fi putut să stabilească un raport emoţional sau formal între personaje să fie disimulate şi totuşi să fie create vibraţii, să se stabilească fluxuri emoţionale între figuri independente şi reţinute, ce păreau să-şi aibă fiecare propriile gînduri; acest lucru se realizează pur şi simplu prin spaţiere şi prin interacţiunea ritmurilor de contur care dau viaţă golurilor dintre figuri. Acţiunea exteriorizată a fost sacrificată în favoarea tensiunii interioare. În pictura cu dragoni, cu păsări
în zbor sau cu peşti în apă sau cu oricare alte su- 34
biecte ce solicitau rapiditate în mişcare, artistul chinez evita cu grijă efectul descriptiv al unei acţiuni violente şi armoniza între ele ritmurile lineare tocmai pentru intensificarea ideii de relaţie. În cazul unor obiecte neînsufleţite, cum ar fi prunele de pildă, artistul a încercat să atribuie

cît mai multă mişcare posibilă contururilor pentru a intensifica vibraţiile dintre ele. Chinezii nu au uitat niciodată relativitatea daoistă şi fiecare situaţie trebuia tratată ca o unică interacţiune de forţe. Problematica se schimba de la o perioadă la alta în dezvoltarea picturii precum şi în funcţie de conţinutul tematic. Într-o grupare de copaci din epoca timpurie, cînd artistul crea în mod liber aranjamente ideale, tensiunea rezida în suprapunerea motivelor, dar în grupările mai realiste de mai tîrziu, cînd copacii erau virtual despărţiţi unul de altul, tensiunea se concentra în variaţia ritmică a înălţimii lor, intensificată de efectul combinat al creşterii intervalelor în adîncime. Shên Tsung-ch'ien a diferenţiat tensiunea copacilor de cea a stîncilor cînd afirma că „*t'iao li mo* sînt cele mai importante lucruri din pictură". *T'iao* înseamnă „unirea elementelor alăturabile urmată de despărţirea lor în aşa fel încît să nu fie nici nepotrivite nici răzleţite"; „*li* înseamnă restrîngerea elementelor încurcate şi aranjarea lor în aşa fel încît să nu rămînă nici răsturnate nici oblice". *T'iao* se aplica la copaci: „Cînd descrii copacii ca pe o pădure, fiecare copac îşi are propriul său *t'iao li;* indiferent dacă sînt o sută sau o mie de copaci, ei se înfrăţesc toţi pentru a forma *t'iao li*". *Mo* se aplica la stînci: *Mo* înseamnă „asocierea lucrurilor care stau ascunse şi nu pot fi văzute, cunoscută sub numele de linie de cretă", referindu-se la suprapunerea straturilor de rocă unul după altul ca mărgelele înşirate pe un fir nevăzut. *Lo* este ceea ce stabilea legătura între lucruri, neascuns privirilor noastre; este aşa-numitul contur ce ne trimite la linia ce înconjoară ridurile ca un fir lung de aţă în jurul unei plase. Înţelegerea deplină a unor astfel de subtilităţi ale tensiunii reclamă ani întregi de studiu şi nici atunci nu este prea uşor să fie definite exact trăsăturile specifice ale compoziţiei chineze. Ar putea fi evidenţiată doar structura lineară şi anume interacţiunea contururilor ritmice şi a spaţierii ritmice în planul pictural. Cît de tristă a fost experienţa noastră în înţelegerea acestei trăsături evidente a

compoziţiei chineze s-a dovedit prin incredibila confuzie făcută între gen de compoziţie bazat pe criteriul motivelor şi al intervalelor şi compoziţia bazată pe suprafeţe din stampa japoneză. De obicei, cînd vorbim de influenţa orientală, mai precis despre cea a Extremului Orient asupra picturii apusene, ne referim la decorativismul motivelor japoneze preluat de Degas, Gauguin, Matisse. Cînd atît motivele cît şi intervalele sînt reduse la suprafeţe de valoare ralativ egală şi cînd aceste suprafeţe sînt apoi legate într-un model continuu ca într-un joc de cuburi sau mai bine zis de bucăţele care se potrivesc pentru a reconstitui un tablou, reiese clar că o astfel de compoziţie pierde fără îndoială tensiunea de tip chinez, care ar putea fi numită „tensiunea ideologică" întrucît depinde de linii şi de intervalele dintre ele. Pentru a anula efectul static, caleidoscopic al jocului de suprafeţe, Matisse a introdus tensiunea culorilor şi prin valorizarea lor, tensiunea spaţială, astfel încît însuşi cuvîntul de tensiune ne duce cu gîndul la Matisse înaintea oricărui alt artist, poate doar cu excepţia lui Cézanne care se specializase în tensiunile dintre axele formelor sale. În comparaţie cu tensiunea ideografică chineză toate aceste tipuri occidentale de tensiune se impun mai curînd interesului vizual; cromatica lui Matisse ne impresionează mai ales prin violenţa contrastelor şi vibraţia coloristică intensă, iar volumele pivotante ale lui Cézanne creează puternice presiuni axiale care ne uimesc prin îndepărtarea lor de la principiile obişnuite ale echilibrului.

Tensiunea ideografică se exprimă aluziv şi în paradoxuri subtile. Vizual, prin concentrarea reprezentării în contururi pensulate, prin izolarea motivelor, prin dimensionarea laterală a intervalelor, cheia modului chinez de ordonare a părţilor în compoziţie este descifrabilă; dar din punct de vedere intelectual, subtilităţile relativităţii mişcării şi tensiunii sînt tot atît de inepuizabile ca şi forţele misterioase inspirate de spiritul lui *dao.*

SUCCESIUNE ŞI CENTRU MOBIL

Pictura chineză este atît o artă a timpului cît şi a spaţiului. Această idee se insinua în aranjamentul grupului prin deplasarea succesivă de la un motiv la altul cu treceri prin spaţii libere; interdependenţa extinsă a grupurilor a permis mişcării în timp să devină cea mai memorabilă trăsătură
1 a compoziţiei chineze. În perspectivă istorică, toate picturile timpurii, fie ele egiptene, din Grecia antică sau chineze din epocile anterioare dinastiei T'ang, erau lipsite de unitate spaţială şi trebuiau simţite ca o succesiune de motive picturale, citite de spectator ca atîtea alte pictograme. Într-o astfel de artă conceptuală, principiile compoziţionale erau condiţionate de izolarea motivelor, de mutarea privirii peste intervale şi de legarea fiecărui motiv de motivele sale adiacente. Aceste principii timpurii s-au transformat mai tîrziu şi au fost îmbogăţite pînă şi-au găsit împlinirea în creaţia supremă a geniului chinez — su-
15 lurile cu peisaje. O pictură pe sul trebuie percepută în timp ca muzica sau ca literatura. Atenţia ne este deplasată lateral de la dreapta la stînga, oprită din cînd în cînd asupra unui scurt pasaj care trebuie cercetat cu grijă. Se schimbă astfel complet alegerea principiilor compoziţionale. Compoziţia, în ansamblu, are ca şi în muzică, o introducere, o dezvoltare şi un final. Multe suluri evoluează parelel cu planul unor compoziţii muzicale, cuprinzînd formele tipice acesteia, expo-

ziţiunea, dezvoltarea şi reexpoziţia, iar altele au un punct culminant ca în dramă. Temele specifice sînt necesare pentru ca spectatorul să fie pregătit de propria sa memorie pentru ceea ce urmează să apară pe măsură ce sulul se desfăşoară şi să poată aprecia diversele modalităţi de abordare tematică şi introducerea unor elemente noi. În descrierea unei astfel de experienţe în timp, evităm instinctiv terminologia compoziţiilor spaţiale şi recurgem la cea muzicală; vorbim de teme şi de augmentare, diminuare, mişcare contrarie, de linii melodice şi de contrapunct, de un accelerando şi de un ritardando al spaţierii şi chiar de un crescendo şi diminuendo atunci cînd peisajele devin din ce în ce mai dense, mai abundente sau dimpotrivă, se pierd încet-încet într-o ceaţă imaterială. Coordonarea judicioasă a acestor calităţi depinde mai curînd de mişcarea laterală decît de cea în adîncime, iar liniile de mişcare nu sînt simple aliniamente ci linii melodice ce formează esenţa însăşi a compoziţiei. Cu toate că aceste principii ale timpului sînt cît se poate de evidente într-un sul, puţini observatori occidentali sînt capabili să-şi dea seama că aceleaşi principii temporale au fost folosite în arta expunerii picturilor şi în cea a pieselor de album. Oricît de puţine 17
ar fi motivele şi oricît de simplă compoziţia, ea 22
trebuie conspectată pas cu pas dacă vrem să-i prindem toate subtilităţile, deoarece nu configuraţia şi dimensiunile picturii au dat naştere compoziţiei desfăşurate în timp, ci atitudinea, un mod unic de interpretare a spaţiului. În tradiţia europeană, interesul pentru mensurabilitatea spaţiului a distrus „metoda continuă" a succesiunii temporale folosită în Evul Mediu şi a dus la acea invenţie a secolului al XV-lea, spaţiul fix, dictat de normele perspectivei ştiinţifice. Cînd, în epoca T'ang, chinezii au fost confruntaţi cu aceeaşi problemă a adîncimii spaţiale, ei au prelucrat principiile primare ale timpului şi au sugerat un spaţiu care poate fi colindat de către spectator şi nu un spaţiu care să insinueze revărsarea spa-

ţiul la privelişte monoculară, ca acela văzut printr-o uşă deschisă; chinezii au sugerat infinitatea spaţiului natural ca şi cum ar fi păşit prin această uşă deschisă şi ar fi trăit dintr-o dată senzaţia că spaţiul se întinde în toate direcţiile,
17 urcă la nesfîrşit către cer. Iată din nou cum occidentul şi orientul privesc natura prin lentile diferite; unul încearcă să explice şi să cucerească natura prin intermediul ştiinţei, iar celălalt doreşte să ţină în viaţă misterul etern ce poate fi sugerat. Fiecare caută adevărul în felul său şi fiecare cu superioritatea şi carenţele sale. Ştiinţa perspectivei a realizat iluzia adîncimii şi a dat continuitate şi mensurabilitatea unităţii spaţiale; totuşi, perspectiva a pus perceperea spaţiului în cămaşă de forţă: el putea fi privit dintr-un singur punct de observaţie şi era cantitativ limitat. Acest sistem de control al spaţiului putea dimensiona o scenă de grup în interior dar indiscutabil dăuna picturii de peisaj.

Modul în care chinezii abordau decorul arhitectural ilustrează deosebirile elementare între aplicarea de către orientali a principiului centrului mobil şi pasiunea renascentistă pentru perspectivă. În locul unui centru focalizat, chinezii preferau
12 elementele arhitecturale paralele cu planul pictural sau construiau una dintre laturi paralelă, cealaltă imprimînd o mişcare puternică de linii oblice aplecate într-o singură direcţie (un fel de dispunere romboidală) sau dacă scena era dispusă în diagonală faţă de planul pictural, liniile divergente erau scoase în evidenţă tocmai pentru a obliga privirea să treacă dincolo cadrul picturii propriu-zise. În toate cele trei situaţii, artistul a prelungit mişcarea laterală în timp; această mişcare era apoi ordonată prin diverse mijloace, ca de exemplu folosirea paravanelor sau a unor garduri.

Mai mult decît atît, se neglijau două tipuri de „în-scenare" preferate în apus, şi anume, scenele de interior şi decorurile citadine, ambele provenite de la prototipuri elenistice. Chinezii le-au înlocuit cu o porţiune de interior sau cu combi-

naţii de interioare cu exterioare, reprezentînd terase, grădini sau fundaluri de peisaj. Dacă decorul era de interior pur, chinezii introduceau adesea paravane pictate cu vederi exterioare. Oricum, încercau să evite efectul unui decor centralizat sau mărginit şi le plăcea să se joace cu planurile imaginînd tot felul de secvenţe mobile, de la folosirea — în perioada T'ang — a unui singur paravan proiectat pe porţiuni de vid, pînă la complicatele deplasări de planuri în toate direcţiile din compoziţiile Ch'ing. Aceste planuri arhitecturale împreună cu liniile lor divergente erau întotdeauna mai curînd informative decît descriptive şi cu ajutorul lor, chinezii au realizat fascinante combinaţii de suprafeţe.

Folosirea perspectivei unice este şi mai dăunătoare în pictura de peisaj decît în compoziţiile cu elemente arhitecturale pentru că ne violează propria noastră putere de percepere a naturii înconjurătoare; în aer liber, privirea este obligată să se întoarcă în toate direcţiile pentru a cuprinde o scenă în ansamblu. Perspectiva răsturnată, în care liniile converg către ochii spectatorului în loc să se îndrepte către un punct de fugă, ar fi reflectat cu mult mai multă fidelitate realitatea la nivelul conştiinţei. Acest tip de perspectivă i-a fost eronat imputat picturii chineze de peisaj, în ciuda faptului că artiştii chinezi nu ar fi fost niciodată satisfăcuţi de vreuna din metodele reprezentării ştiinţifice şi au insistat întotdeauna asupra prezentării artistice. Ei au practicat principiul centrului mobil, conform căruia ochiul putea rătăci 19
în timp ce spectatorul cutreiera şi el peisajul în imaginaţie. Prin acest mijloc, cineva putea colinda kilometri întregi de peisaj, putea lua cu asalt înălţimile munţilor sau coborî în adîncul văilor, putea urmări cursul apelor curgătoare sau să se prăvălească în torentul cascadelor. Cît de minunat ne-a fost extinsă posibilitatea de cunoaştere a naturii prin adunarea într-una şi aceeaşi pictură a atîtor privelişti încîntătoare, văzute sub aspectele lor cele mai semnificative. O compoziţie de acest gen poate fi o pictură din memorie pe care artistul

a creat-o după luni în şir de viaţă în comuniune cu natura şi de asimilare a principiilor dezvoltării pînă cînd elementele peisajului au reuşit să se „adune toate adînc în sufletul lui". Atunci, şi numai atunci, a fost în stare să deszăgăzuiască mii de kilometri de peisaje cu ape curgătoare şi să le toarne într-un singur sul în care compoziţia evolua, în timp, ca o bucată muzicală.

COMPOZIŢIA ÎN ADÎNCIME ŞI CH'I-FU

Dacă am considerat că modul chinezesc de abordare a naturii a reuşit să surprindă trăirea temporală a spaţiului mult mai complet decît ar fi putut să o facă perspectiva ştiinţifică trebuie să admitem că aceasta s-a realizat în detrimentul evidentei tangibilităţi a spaţiului. Nici o memorie n-ar fi fost capabilă să reţină ceea ce ochiul unui Vermeer sau Velázquez a putut vedea, iar reprezentarea spaţiului tangibil solicită o observare atentă a atmosferei, luminii, umbrelor purtate şi a texturilor care desfid memoria vizuală. Un centru mobil poate fi realizat exclusiv cu ajutorul unor teme mnemonice ce se asociază cu cea mai mare libertate, adesea împotriva cerinţelor spaţiului real. Cum compensează oare chinezii această pierdere de spaţiu tangibil? Încearcă să sugereze toate calităţile spaţiului, subliniindu-i prin abstracţiune elementele esenţiale. Şi dacă ar fi să ne luăm după Cézanne, secretul picturii de peisaj rezidă în capacitatea artistului de a determina spaţiul să regreseze. Primul element fundamental este adîncimea. Şi, pentru realizarea ei, perspectiva ştiinţifică a depins înainte de toate de o continuă retragere a proiecţiei orizontale care ţinea toate verticalele la un loc, şi apoi de o diminuare a dimensiunii verticalelor în funcţie de unul sau de mai multe puncte de fugă. Chinezii, la rîndul lor, au perfecţionat principiul celor trei adîncimi, conform căruia adîncimea spaţială era marcată de un

plan frontal, de o distanţă mediană şi de una îndepărtată, fiecare dintre ele paralelă cu planul pictural, astfel încît ochiul sărea de la o distanţă la alta trecînd printr-un spaţiu gol. Istoric vorbind, metoda a apărut în toate culturile datorită primelor tentative umane de reprezentare a adîncimii. Cu o ideaţie limitată la controlul suprafeţelor plane şi neposedînd secretul efectului de racursi în proiecţie orizontală şi nici componentele formale ale diagonalei, artiştii îşi eşalonau planurile aplatizate ca flancurile şi fundalurile de pînză pictată dintr-un decor de scenă demodat şi îşi plasau arbitrar planurile la nivele mai înalte pentru a indica orice creştere în adîncime. Această convenţie a celor trei adîncimi a supravieţuit în multe fundaluri renascentiste dar era de obicei anulată de un efect de racursi în proiecţie orizontală, ca în pînza lui Perugino *Christos dîndu-i cheile Sfîntului Petru*, în care faptul că personajele, în picioare, sînt dispuse în rînduri laterale pe trei adîncimi trece aproape neobservat datorită convergenţei perspectivei pieţii ce sugerează o apropiere ca cea a liniilor de cale ferată în fuga lor spre orizont. Occidentul a făcut tot ce a putut pentru distrugerea limitelor celor trei adîncimi, în timp ce chinezii, aşa cum numai ei ştiu să o facă, au descoperit unele resurse minunate în convenţia anterioară astfel încît chiar în epoca Ming, cînd perspectiva orizontală continuă era cunoscută de ei,
26 mai preferau încă să rămînă credincioşi principiului celor trei adîncimi.

Care erau de fapt resursele la care ne-am referit? Folosirea celor trei adîncimi în spaţierea distanţelor îi dădea artistului posibilitatea să dispună motivele şi intervalele dintre ele tot atît de distinct şi de clar cum o făcea şi spaţierea laterală a elementelor. Totuşi, din punct de vedere reprezentaţional, salturile în adîncime prin goluri nedefinite creau impresia unui spaţiu incomensurabil. Pentru a intensifica senzaţia de imensitate necunoscută, chinezii recurgeau la nori, ceaţă, lumină, condiţii atmosferice, estompînd astfel şi mai mult golurile dintre cele trei adîncimi

şi sugerînd nemărginirea lui *dao* şi suflul spiritului *ch'i* în tot cuprinsul peisajului. Mai mult decît atît, absenţa oricărui orizont arbitrar, îi permitea artistului să orînduiască cele trei nivele de teren solid pentru a crea impresia panoramică, amplificînd astfel profunzimea. Aceasta nu trebuie niciodată confundată cu privelişte a „în zbor de pasăre" din concepţia apuseană, în care întregul se organizează permanent în lumina legilor perspectivei cu un unghi fix de vedere. În sistemul chinez, fiecare dintre cele trei terenuri a fost văzut lateral dintr-un centru mobil, iar în adîncime, de la orice înălţime care ar fi putut să scoată mai bine în evidenţă caracteristicile topografice. Distanţa îndepărtată va fi întotdeauna imaginată în siluetă; distanţa mediană poate fi basculată în sus pentru a descrie o panoramă lărgită, sau poate fi văzută din faţă, ca şi cea îndepărtată, dacă autorul îşi dorea un plan frontal dens; prim-planul 29
la rîndul lui putea fi comprimat dacă servea ca *repoussoir* pentru distanţa mediană şi cea îndepărtată. Toate aceste multiple posibilităţi de aranjare formau cadrul lărgit al principiului compoziţional *ch'i-fu* (ascendent-descendent).

În strînsă legătură cu principiul celor trei dimensiuni, chinezii clasificau diversele distanţe în funcţie de natura lor. Kuo Hsi recunoştea trei feluri de distanţe: *kao yüan* (distanţa înaltă), în 28
care îţi ridici de jos privirea către munţi: *shên* 17
yüan (distanţa adîncă), în care priveşti din faţă departe pînă în spatele munţilor şi *p'ing yüan* 25
(distanţa aplatizată) în care, de pe coasta unui munte din apropiere, priveşti peste nişte dealuri joase şi aplatizate. Întrucît aceste trei distanţe au fost prost traduse şi greşit înţelese pînă acum, să reţinem faptul că în sprijinul interpretării date de noi celor trei *yüan*, se pot cita remarcile lui Shên Tsung-ch'ien încă din secolul al XVIII-lea cu privire la cele trei moduri de a simţi prezenţa unui munte; de jos, simţind verticalitatea semeaţă a munţilor; de la acelaşi nivel, privind prin munţi; şi dintr-un avantaj de teren, străbătînd cu privirea

o întindere vastă. Acestor trei tipuri tradiţionale de distanţă, le putem adăuga distanţele lui Han Cho, datînd din secolul al XII-lea: *kuo yüan* (distanţa largă), „atunci cînd se află pe aproape un mal, o apă întinsă şi munţi imenşi în depărtare"; *mi yüan* (distanţa pierdută), cînd munţii sînt învăluiţi în ceaţă şi negură iar sălbăticia şi apa se disipează spre a nu se mai distinge; şi, în al treilea rînd, *yü yüan* (distanţa izolată), cînd scena şi atributele sale au atins absolutul şi sînt vagi şi inefabile. Prin distanţa largă, Han Cho a anticipat clar proiecţiile orizontale lărgite pe care Ni Tsan le desemna clar prin întinderi de ape; iar prin distanţa pierdută şi cea izolată, el recunoştea de fapt că cea mai insesizabilă distanţă
22 poate fi cel mai bine sugerată prin obliterarea formelor, marcînd astfel superioritatea maeştrilor Sung de Sud faţă de preferinţa celor din perioadele T'ang şi Sung de Nord pentru formele solide. Trebuie să remarcăm rolul permanent al munţilor în această diversitate de concepere şi abordare a distanţei. Peisajul rural neaccidentat din pictura apuseană, cu distanţa măsurată prin umbrele lăsate de nori sau prin perspectiva atmosferică, nu poate fi regăsită în repertoriul chinez, în care muntele este acela care marchează distanţele. Pictura chineză este mai curînd o artă a verticalelor decît a orizontalelor chiar dacă efectul dorit este cel de distanţă. Desigur, fiecărui fel de distanţă i s-au adaptat mijloace variate de realizare: întrucît
16 „înfăţişarea distanţei înalte (*kao yüan*) este abruptă", căderile de apă vor amplifica scara de proporţii şi semeţia înălţimii; „ideea cuprinsă în dis-
19 tanţa adîncă (*shên yüan*) fiind reiteraţia", norii ce separă munţii vor mări profunzimea; „ideea dis-
31 tanţei aplatizate" (*p'ing yüan*) fiind o împletire de elemente, straturile joase de ceaţă favorizează aplatizarea. Tot astfel, „oamenii şi obiectele reprezentate după principiul celor trei distanţe sînt clare şi vizibile de departe în cazul *kao yüan* (pentru că sînt mai apropiate), fine şi mici în cazul *shên yüan* (pentru că au fost diminuate prin

distanţare) iar în situaţia *p'ing yüan* sînt amestecate şi indistincte" (prin efectul combinat al ceţei şi aplatizării). Cu alte cuvinte, o compoziţie *kao yüan* pe o înălţime va scoate în relief primplanul, una *shên yüan* în adîncime va depinde mai ales de distanţa mediană, iar o compoziţie *p'ing yüan* va evidenţia distanţa îndepărtată.

SCARA

Folosirea principiului celor trei adîncimi în locul normelor ştiinţifice ale perspectivei a afectat şi scara. Chinezii n-au acordat niciodată atenţie scării fizice naturale cu toate că recurgeau la regula „degetului mare" pentru evaluarea dimensiunii şi cu toate că ţineau seama de micşorarea dimensiunilor în funcţie de distanţă: „Dacă un munte aflat la o distanţă de cîteva zeci de kilometri nu are dimensiunea unui copac, înseamnă că nu este un munte prea mare; şi cîteva mii de pomi la o depărtare de zeci de kilometri dacă nu au dimensiunea unui om nu sînt nici ei prea mari". Din punct de vedere istoric, scara naturală nu s-a dezvoltat pînă în perioada Ming, tot aşa cum practica folosirii a două scări diferite, pentru persoane şi pentru decor, a persistat în Europa pînă în veacul al XVII-lea. Din fericire, chinezii nu au fost niciodată confruntaţi cu problema scării în forma ei cea mai acută, anume aceea a unor personaje închise într-un interior, unde figurile ar apărea pipernicite şi lipsite de semnificaţie dacă ar fi reduse
14 la scara din arhitectură. Normal, figurile cînd nu pluteau în vid, erau plasate în grădină sau în decor natural; iar interioarele, dacă erau folosite, erau în general privite parţial printr-o fereastră sau o uşă. Pentru reprezentarea unui copac, de exemplu, unde mărimea în sine esenţializa ideea, maeştrii din perioada Ming ar fi recurs la scara fizică. Totuşi, scara naturală trebuia să se supună întotdeauna scării picturale. Mărimea în funcţie de distanţă nu urma niciodată legile perspectivei geometrice ci se subordona necesităţilor compoziţiei în acelaşi mod în care, aşa cum am văzut mai devreme, calitatea *yin-yang* a relaţiei gazdă-oaspete era o determinantă a compoziţiei. Trăsăturile din prim-plan pot fi diminuate pentru a evita o posibilă obstrucţie sau o accentuare exagerată, iar obiectele din planul cel mai îndepărtat, care erau mult prea mărunte ca să mai aibă importanţă picturală, puteau fi mărite pentru a contrabalansa distanţa mediană sau planul întîi. Cu toate că principiul celor trei adîncimi permitea mare libertate în alegerea dimensiunilor precum şi în dispunerea diferitelor părţi componente, aceste îndepărtări de la normele realului nu zdruncinau decît arareori simţul nostru al scării datorită permanenţei vocaţii chineze de a sugera mai curînd decît de a reprezenta proporţia.
„Dacă cineva doreşte să picteze un munte înalt, *16*
nu trebuie să-i picteze toate părţile, pentru că nu ar părea atît de mare; cînd calota îi este înconjurată la bază de inele de ceaţă sau abur, de abia atunci va părea într-adevăr înalt". „Reprezentarea picturală a unui curs întreg de apă nu numai că îl lipseşte de graţia meandrelor sale dar îl face să semene cu o rîmă". „Numai întrerupt şi acoperit va putea un curs să pară lung". Acelaşi lucru se aplică la drumuri, la căderi de apă, sau orice obiect în care o întrerupere a lungimii nu va face decît să-i mărească proporţia. Un alt mijloc de obţinere a magnitudinii a fost repetiţia părţilor: la un singur munte, mărimea rezulta adesea din mînuirea adecvată a ridurilor; în compoziţiile ti-
pice perioadei Sung de Nord, munţii se îngrămă- *17*
deau unul peste altul, pînă cînd, precum repetiţia temei într-o fugă de Bach, multiplicarea însăşi crea senzaţia nemăsurabilului.

Ne aflăm în faţa unei scări psihologice atît de diferită de a noastră încît ajunge să ne uluiască. În apus, scara psihologică era determinată de conştiinţa de sine a omului. În Egipt, unde individualul nu avea nici un fel de valoare, existenţa

sau lipsa unei scări era opresivă. În Grecia, a fost umanizată şi a devenit ca atare măsurabilă; în China, nu omul, ci natura era măsura tuturor lucrurilor, iar această natură era concepută exclusiv ca simbol al universului. Deci, scara psihologică în China se referea la incomensurabilitatea naturii. În compoziţia laterală, efectul limitativ sau anglobant al cadrului era anulat de faptul că orice compoziţie trebuie să înceapă cu o abordare detaliată a „apelor răcoroase, munţilor crestaţi, copacilor încovoiaţi şi a lemnelor contorsionate" şi,
16 apoi, „priveliştile se deschideau spre părţi, iar lanţurile şi crestele muntoase se pierdeau unele după altele în depărtări". Într-o astfel de compoziţie, spectatorul începe cu ceea ce este limitat şi măsurabil spre a fi condus apoi către infinit şi incomensurabil.

ORDONANŢA ŞI **LUNG-MO**

Oricare ar fi meritele relative ale modului de abordare a spaţiului, distanţei şi proporţiei fie de către orientali sau de către occidentali, ne simţim obligaţi să admitem supremaţia chinezilor în materie de organizare în plan a spaţiului pictural. Centrul lor mobil şi căutarea unui spaţiu nelimitat s-au conjugat pentru a sfărîma barierele cadrului şi au fost capabile să pună, în acelaşi timp, într-un raport perfect suprafaţa compoziţională 17
şi formatul picturii. Ne vine greu să înţelegem aceasta deoarece ne-am bazat total pe echilibrul axial şi schemele geometrice în realizarea unităţii într-o suprafaţă, în timp ce chinezii au recurs la coerenţă temporală şi consonanţă. Stabilitatea, în special simetria ponderilor, a împrumutat, nu arareori, calităţi statice compoziţiilor europene, iar descoperirea perspectivei cu restrîngerea spaţiului vizual şi cu focarul unic au tins spre accentuarea axelor verticale şi orizontale. Într-o compoziţie tipic renascentistă sau post-renascentistă, o parte a ei sau deplasarea interesului nostru spre una din părţile picturii sînt contrabalansate de o altă parte sau o pondere echivalentă în cealaltă parte a ei. Această echilibrare a ponderilor ca pe talerele unei balanţe trebuie în mod necesar să pară statică şi restrînsă la formatul picturii; dar pentru a contracara această stare, s-a realizat mişcarea dinamică prin pivotarea planurilor picturale şi a axelor solidelor pe diagonală, în profunzime. Chi-

nezii au inversat procedeul; ei şi-au menţinut de obicei planurile picturale paralele cu planul picturii în sine şi au realizat mişcarea dinamică prin fuga laterală succesivă a planurilor. În primul caz, se evaluează mental echilibrul dintre părţile îndepărtate aflate de o parte şi de alta ale unei axe, în cel de al doilea privirea este cea care urmăreşte integrarea unei părţi cu cea care îi urmează. Nu înseamnă că meritele stabilităţii nu s-au bucurat de atenţia chinezilor, deoarece majoritatea
22 compoziţiilor, în special piesele de album, pot fi analizate în termenii asimetriei; totuşi, asimetriile au avut un rol secundar fiind atenuate de absenţa unor axe puternic reliefate şi estompate de mişcarea laterală a secvenţelor. Expresia supremă a unei astfel de mişcări a fost numită *lung-mo* (vine de dragon). Ca majoritatea conceptelor chineze, termenul a fost larg aplicat oricărei situaţii ce implica existenţa arterelor de conexiune în compoziţie. Se referea la coerenţa implicită în ritmul
24 încreţiturilor (*tsun*) ca în cazul lui „Wang Mêng[1] care a folosit din abundenţă vinele dragonului (*lung-mo*), pictîndu-le ca pe nişte şerpi unduitori sau Wu Chên care le reprezenta sub formă de linii drepte". „Pictează vinele dragonului cum vrei — aplecate sau drepte, complete sau fragmentate, ascunse sau vizibile, întrerupte sau continue — dar să pulseze de viaţă şi numai atunci poţi face pictură adevărată." Abstracţia ritmică şi relaţia ritmică fiind inseparabile, noţiunea de *lung-mo* s-a extins pentru a denumi desfăşurarea întregii compoziţii. Chao Ts'o foloseşte expresia *shih li* (principii structurale): „Pantele munţilor pot intra în interacţiune dar nu se confundă niciodată. De ce? Pentru că îşi au propriile lor principii (*li*). Ma-

[1] Wang Mêng (1308—1385), peisagist din perioada Yüan, unul din cei „Patru maeştri ai peisajului" ce au evoluat pe linia tradiţionalistă a pictorilor-literaţi; spre deosebire de pictorii perioadei Sung de Sud, tinde să-şi umple întreaga suprafaţă picturală, eliminînd aproape complet spaţiile albe. Maniera sa a exercitat o influenţă puternică asupra picturii de peisaj din sec. 15—19.

niera executării încreţiturilor, de trasare a contururilor, de divizare şi combinare este cuprinsă în întregime în *shih li*". Motivul vinelor de dragon a fost analizat cu multă claritate de Hua Lin cînd a luat în discuţie relaţia dintre *shih* şi *ch'i* şi 17
cea dintre plinuri şi goluri. „Trebuie să acordăm o atenţie specială locurilor goale de pe întreaga suprafaţă. Dacă un *shih* sau integrarea structurală, care necesită un spaţiu mai restrîns este lărgit, *ch'i* se dezlînează şi se dispersează. Locurile goale ale ansamblului trebuie realizate în aşa fel încît să nu fie nici limitate sau restrînse, nici împrăştiate sau dispersate, nici solitare ca stelele sau repetate la rînd ca dinţii din gură şi astfel ele vor fi într-adevăr *lung-mo*."

Dacă pictura chineză este o artă a timpului, dacă unitatea sa depinde mai mult de coerenţă decît de stabilitate sau dacă compoziţiile sînt caracterizate prin mişcarea laterală, cum de puteau fi ţinute în frîu aceste calităţi distrugătoare de cadru pentru a ne face pe noi să le acordăm chinezilor supremaţia simţului de configuraţie a formatului? În general, sînt patru metode principale demne de menţionat: ritmarea secvenţelor, folosirea unor puncte de oprire, consonanţa şi tensiunea. Ritma- 15
rea, ca în cazul compoziţiilor muzicale, era determinată în sulurile lungi. Ne cuprinde întotdeauna mirarea cînd constatăm cu cîtă măiestrie sînt folosite accelerandourile şi ritardandourile în spaţierea elementelor unui peisaj şi cum temele stîncilor şi ale copacilor au fost mai întîi deliberat anunţate pentru a se multiplica mai departe cu rapiditate, rărindu-se apoi treptat în lungi pasaje de maluri şi întinderi de ape sau de locuri acoperite de trestii sau ierburi, şi cum toţi aceşti timpi se combină în crescendouri şi diminuendouri, cum artistul va suprapune munţi peste munţi într-un contrapunct răsunător pînă cînd aceştia se vor topi încet-încet în ceaţă şi neguri ca nişte sunete fredonate în şoaptă din neîntrerupta melodie a peisajului. Într-un sul, momentul crucial de adaptare la format apare la sfîrşit; există o varietate multiplă de abordare a acestui final care, oricum,

va fi întotdeauna coordonat strîns cu euritmia secvenţelor. Întrucît maeştrii perioadei Sung de Nord compuneau forme puternic afirmate, preferau desigur un final convenţional pe tema principală reluată după o scurtă perioadă de tranziţie; dar cum cei ce aparţineau perioadei Sung de Sud se concentrau asupra obliterării formelor, ei îşi lăsau compoziţiile să se piardă în neant prin reprezentarea unor subtile succesiuni de lanţuri de munţi coborîtoare sau de bărci punctate ici şi colo pe un fundal liber de apă curgătoare. Artiştii de mai tîrziu au încercat efecte noi şi mai surprinzătoare. Wang Hui, după un ritardando şi un diminuendo, îşi termina sulul cu un motiv emfatic în tonuri de acord strident. În sulurile cu dragoni, viteza mişcării laterale putea fi atît de mare încît se simţea nevoia unei cezure, realizată prin plasarea unei stînci abrupte pentru a pregăti astfel pasajul final, în timp ce în pictura de flori o singură notă frapantă, ca de exemplu un motiv nou sau o pată de culoare, ar fi fost suficientă. În picturile înalte, atîrnate pe verticală, accentul şi armonia jucau
19 un rol mai însemnat în adaptarea forţelor la format, pentru că fiecare din cele patru laturi ale dreptunghiului creau probleme speciale, iar comprimarea suprafeţei făcea ritmarea secvenţelor cu atît mai puţin docilă. Cu cîtă măiestrie reuşeşte maestrul din perioada Sung de Nord să ne înfrîneze privirea rătăcitoare printre munţii din apropierea unei căderi de apă sau a unui templu aflat la marginea picturii sale, în aşa fel încît, deşi compoziţia pare să continue dincolo de cadru în spaţiul infinit, interesul nostru este deplasat înapoi în căutarea unei noi preumblări. Nu ne putem abţine să nu apreciem fineţea acestor compoziţii în comparaţie cu copiile Ch'ing de mai tîrziu, unde privirea rătăcitoare este condusă de-a lungul unei spirale evoluînd spre centrul picturii în timp ce elementele laterale repetă rigid verticalele cadrului sau cu şi mai evidenta încadrare a
16 compoziţiilor apusene. Primii pictori erau îndeosebi interesaţi de modul în care realizau un *repoussoir* la baza tabloului lor; mai tîrziu, în epoca

Ch'ing, porţiunea de jos era lăsată liberă pentru 28
a-l conduce cît mai repede pe spectator spre adîncime, iar cantitatea de gol trebuia dimensionată cu foarte mare atenţie. S-ar putea ca situaţia cea mai dificilă să fi apărut în compoziţiile din perioada Ming, cînd artiştii recurgeau adesea la căderi de apă sau la stînci înalte pentru a sugera existenţa unui spaţiu dedesubtul cadrului şi pentru a-l conduce, în acelaşi timp, pe spectator înăuntrul picturii.

Folosirea golurilor în locul unui cer presărat cu nori obliga pictorul chinez să estimeze cantitatea de gol aptă să absoarbă forţele mişcării sau capabilă să stabilească un echilibru al tensiunilor, un act compoziţional cu mult mai dificil decît tentativele apusene de echilibrare a formelor norilor cu cele ale pămîntului de o parte şi de alta a axei orizontale a orizontului. În piesele de album circulare sau în formă de pepene, chinezii îşi etalau 37
măiestria compoziţională în planul pictural. O analiză a tondoului renascentist demonstrează cît de dificilă este realizarea stabilităţii şi a perspectivei în cazul în care apar perturbatoarele relaţii de suprafaţă în contrast cu capacitatea de adaptare a coerenţei şi a centrului mobil la cerinţele formatelor neobişnuite. Principiul consonanţei a venit şi el în ajutorul artiştilor prin înzestrarea motivelor compoziţionale cu repetiţii ale curbelor formatului; şi aceste repetiţii încetineau adeseori mişcarea succesivă sau stabileau ele însele tensiuni. Desigur, tensiunea era mijlocul principal prin care se evita pivotarea formatelor rotunde în jurul axului; dacă se recurgea la stabilitate, cea mai mică eroare de pondere o putea dezorganiza, în timp ce tensiunile acţionează în tot cuprinsul compoziţiei pentru menţinerea ei. Pentru a obţine o coeziune analogă a întregului, apusul îşi stabiliza în general compoziţiile prin recurgerea la figuri geometrice, în special triunghiul sau piramida. Să comparăm triunghiul echilateral cu principiul compoziţional cer-pămînt-om, în care cele trei caracteristici trebuie 42
menţinute în echilibru ca o ideogramă, în care cerul este cel mai înalt, omul cel mai scund, iar

pămîntul, ca dimensiuni, undeva între ei. Prin spaţierea neregulată a celor trei caracteristici neegale se asigura un sens al firesculuí în timp ce compoziţiile geometrice, deşi stabile şi pertinente, sînt lipsite de orice fel de mişcare vitală. Nici un desenator al Renaşterii nu ar fi putut scrie: „Pic-
29 tura se asemuieşte cu aburul şi cu norii ce se ridică în spaţiu, se strîng în jurul stîncilor şi plutesc deasupra unor întinderi largi, producînd un joc de umbre şi lumini". Iată fluxul vieţii însăşi, transpus în interacţiunea plinurilor şi a golurilor picturale, a zonelor negative şi pozitive.

K'UNG SAU GOLURILE

Raportul între plinuri şi goluri ne va pune la încercare sensibilitatea estetică mai mult decît oricare dintre problemele compoziţiei chineze. Percepe-
40 rea *ch'i*-ului în pensulaţie poate fi deconcertantă, dar cel puţin pensulaţia este tangibilă şi măsurabilă. Un gol poate fi atît de nedefinit încît desfide orice fel de judecată; de fapt, multe din golurile Sung erau menite să sugereze „misterul vidului". O atare concepţie nu-şi poate găsi asemănarea în apus pentru că preocuparea noastră pentru realitatea palpabilă ne-a determinat să scoatem în evidenţă existenţa mai curînd decît nonexistenţa, astfel încît cerul era un spaţiu umplut şi nu un propagator al sensului infinitului. Departe de a fi vid, un cer tipic olandez este o pictură de nori tangibili definind un spaţiu determinat. Norii din pictura chineză aparţin munţilor
26 şi majoritatea cerurilor sînt spaţii vide, deşi, aceste goluri pot forma cele mai importante părţi ale compoziţiei. Yün Shou-p'ing[1] se plîngea de contemporanii săi de la sfîrşitul secolului al XVII-lea:

[1] Yün Shou-p'ing (1663—1690), cunoscut şi sub numele de Nan-t'ien este unul din cei „Şase maeştri" ai dinastiei Ch'ing; a realizat un compromis între stilul Sung şi maniera mai liberă, mai intimistă a pictorilor individualişti. Este cunoscut îndeosebi pentru pictura de flori, în care a sintetizat graţia stilului Sung şi obiectivitatea perioadei Ming, adăugîndu-le o puternică notă personală.

„Pictorii moderni se concentrează numai asupra penelului şi a tuşului în timp ce anticii îşi dedicau gîndurile absenţei acestora. Dacă cineva este capabil să înţeleagă cum concepeau anticii absenţa tuşului şi a penelului, el nu va fi departe de atingerea calităţii divine în pictură".

Nu este o problemă de tehnică, întrucît porţiunile goale, în sensul unui spaţiu lipsit de atingerea penelului, nu vor apărea în tehnicile noastre obişnuite, tempera, frescă sau ulei, ci doar în desen şi acuarelă. Problema crucială constă în semnificaţia acestor zone. O porţiune de hîrtie albă într-o acuarelă de Sargent reprezintă atît de bine o întindere măsurabilă de spaţiu ca şi cum ar fi pictată în întregime. Natura golului determină valoarea sa compoziţională. În compoziţia în adîncime am văzut cum fiecare gol în parte reprezenta un tip de spaţiu anume şi cum folosirea celor trei
15 adîncimi făcea spaţiul chinez şi mai incomensurabil. În compoziţia bidimensională, fiecare gol este o zonă bine delimitată şi de aceea am putea presupune că, în compoziţie, a servit pur şi simplu ca unitate măsurabilă, lucru perfect valabil în arta pur decorativă sau în pictura iluzionistă în care valoarea zonelor neacoperite era determinată de dimensionarea lor; în compoziţiile Sung, importanţa părţilor goale varia în funcţie de natura lor, iar natura zonelor chineze de gol era influenţată la rîndul ei de o concepere unică a vidului, bazată pe speculaţiile daoiste despre semnificaţia non-
22 existentului. Înţelegerea acestei atitudini faţă de vid reclamă o analiză a factorilor istorici care au determinat-o inevitabil.

Din punct de vedere istoric, conceptul de zonă vidă a evoluat în toate civilizaţiile de la un fond conceptual neutru spre o reprezentare mai vizualizată a spaţiului. În pictura timpurie, mentalitatea conceptuală a respins tot ceea ce nu ar fi fost figură fundamentală, în timp ce locurile goale erau lipsite de valoare de reprezentare şi aveau valoare compoziţională limitată. Basoreliefurile din perioada Han prezintă îndemînarea primilor artişti de a realiza o combinaţie între formele figurilor şi

zonele de goluri neutre dînd naştere unei succesiuni de motive plăcute; lacurile din perioada 2
Han şi sulul lui Ku K'ai-chih ilustrează posibili- 4
tatea de reliefare a figurilor prin folosirea golului neutru. Chinezii au intuit funcţionaltatea golurilor ca amplificatori, fapt care i-a marcat de-a lungul întregii lor istorii: „Pictura trebuie să fie goală şi sus şi jos şi spaţioasă în părţile laterale pentru a fi agreabilă. Dacă este umplută întreaga suprafaţă, tabloul îşi pierde orice fel de expresivitate". În perioadele T'ang şi Sung de Nord, locurile goale au început să reprezinte spaţiul care s-a transformat în propagatorul stărilor de spirit sezoniere şi de atmosferă. „Munţii lipsiţi de ceaţă şi 16
de nori sînt ca o primăvară fără flori şi iarbă." Dar atîta vreme cît artiştii T'ang şi Sung de Nord depindeau de corporalitatea munţilor în organizarea spaţiului, golurile serveau mai ales la amplificarea scării de proporţie a plinurilor sau la sugerarea adîncimii. Numai odată cu obliterarea plinurilor în perioada Sung de Sud, au putut în sfîrşit golurile să-şi atingă semnificaţia lor finală. Va- 21
rietatea naturii nu mai era redată prin mulţimea de plinuri ci de calităţile golului, un gol care nu a fost niciodată o chestiune simplă de atmosferă, ci un propagator al spiritului *ch'i*. Li Jih-hua obişnuia să spună cu referire la picturile vechi că „astfel de picturi pot conţine nenumărate lucruri fără să fie totuşi aglomerate sau pot avea doar cîteva elemente fără să dea senzaţia de subţiere sau de dispersare; ele pot fi îngroşate fără să fie înnămolite sau murdare sau subţiate fără să fie goale sau ireale. Aceasta este ceea ce se poate numi „nimicul" spiritualizat sau „misterul vidului". Calitativ, vidul simbolizează acel „nonexistent în care sălăşluieşte existentul", iar cantitativ vorbind, golurile au cîştigat o importanţă mai mare decît plinurile. În ambele ipostaze, întreaga relaţie între plinuri şi goluri trebuie contemplată cu alţi ochi ai spiritului; numai astfel vom fi capabili să înţelegem cantitatea de vid necesară pentru menţinerea unui anumit plin în echilibru. Conştienţa noastră estetică poate fi testată prin compararea

unei opere monocrome din perioada Sung cu o copie Ming sau Ch'ing pentru a observa genul de vid sugerat prin obliterarea plinului şi a-l considera drept una din suprafeţele compoziţiei. Într-o pictură originală din perioada Sung, concretul se pierde în neant prin cea mai subtilă gradaţie a laviurilor pe care lumea a văzut-o vreodată, astfel încît un corp solid mic, un grup de arbori, o
22 singură limbă de pămînt sau o stîncă aflată la o distanţă medie va sugera tranziţia de la finit la infinit într-o măsură atît de mare încît va fi necesară o cantitate enormă de vid pentru satisfacerea plinului. Acelaşi plin redat prin laviurile
26 împestriţate ale perioadei Ming, care exhibă o tratare mai realistă a texturii şi a luminii, va părea atît de concret încît va solicita doar o cantitate normală de spaţiu înceţoşat; sau, în tratarea mai
32 dură din perioada Ch'ing, un astfel de plin va sugera un spaţiu atît de mic încît golul se transformă într-o porţiune inexpresivă de hîrtie albă, iar dimensiunea îi este determinată de funcţionalitatea sa ca parte a unui motiv decorativ. Cîte plinuri Ch'ing nu par decît nişte picăţele nesemnificative presărate pe întinderea unei hîrtii de culoare albă! Golul şi-a pierdut semnificaţia de *ch'i* şi de aceea relaţia compoziţională între plinuri şi goluri a fost răsturnată. Nici nu este de mirare că un maestru din perioada Ching afirma că „dacă locurile goale sînt bine plasate, toată pictura se însufleţeşte şi cu cît sînt mai multe cu atît mai puţin plicticos devine întregul; dacă stăm să cugetăm asupra acestui lucru, începem să înţelegem minunăţia «compoziţiilor plănuite cu atenţie» ale vechilor maeştri". Vidul trebuie să fie însufleţit. *Ch'i* poate sălăşlui prea bine într-un laviu sau în pensulaţie, în hîrtie albă sau în mătase şi este în stare să dezlănţuie forţele de mişcare şi de tensiune care pot fi transformate într-un echilibru dinamic al plinurilor şi al golurilor.

În toate relaţiile compoziţionale atît în orient cît şi în occident, problema majoră este coordonarea compoziţiei în adîncime cu compoziţia din planul picturii. Cîte compoziţii europene nu au

fost distruse de perspective adînci şi cîte nu au suferit din cauza unor juxtapuneri nefericite ale planului apropiat şi ale celui îndepărtat! În opoziţie cu aceasta să luăm în consideraţie afirmaţia lui Shên: „Într-o compoziţie abundentă, desimea şi lumina se reclamă una pe alta, stabilizînd astfel principiile *dao;* într-o compoziţie răzleţită, depărtarea şi apropierea sînt cele ce se intercondiţionează spre a da spaţiului amplitudine". Cu alte cuvinte, fiecare situaţie trebuie tratată în conformitate cu profundele principii compoziţionale care se bazau în ultimă instanţă pe *dao*, exprimat prin fructele lui *ch-i*, prin unităţile de *k'ai-ho*, *yin-yang* şi consonanţă şi prin echilibrul tensiunilor. Poate că cele mai clare şi mai eficace modalităţi de coordonare a ordonanţei cu compoziţia în adîncime erau „pensula şi tuşul" şi golurile. Prin
„pensulă şi tuş", chinezii puteau menţine o armo- 19
nie perfectă între apropiere şi depărtare, iar prin goluri, puteau stabili un criteriu inteligibil de raportare a motivelor în adîncime şi în planul pictural, şi, mai mult decît atît, golurile fiind reprezentarea calitativă a lui *ch'i*, creau simţămîntul de mister şi intangibilitate.

COMPOZIȚIE ȘI ORNAMENTAȚIE

Apusul a pretins în mod eronat că pictura chineză ar fi romantică în conținut fără să-și dea seama că abordarea romantică a oricărei experiențe se bazează pe divorțul între realitatea palpabilă și nostalgie, în timp ce realitatea daoistă rezidă în fuziunea contrariilor. Stilistic, o confuzie asemănătoare a fost făcută de noi în legătură cu relația între compoziție și valorile decorative. Am fost tentați să subestimăm pictura chineză, aparent mai decorativă decît cea occidentală, desconsiderînd faptul că artiștii chinezi erau mult mai sensibili la valorile compoziționale și că acestea înglobează principiile decorativului. Odată ce reușim să surprindem relația dintre ele, cuvîntul decorativ este despuiat de tenta peiorativă cu care a fost încărcat datorită atitudinii occidentale față de decorativ și prin compromiterea lui de către elementele decorativiste din curentele decadente manieriste. Efectul decorativ se poate datora mai multor cauze: funcționalitatea — ca în arta ornamentării paravanelor sau a uneltelor lăcuite; atitudinea specifică epocii — ca cea a perioadei Ch'ing cînd se cultivau valorile compoziționale ale formulei „artă pentru artă"; declinul energiilor creatoare provocat de suprastilizarea motivelor și automatismul repetițiilor ca în pictura Tung Huang tîrzie sau cea a secolului al XIX-lea; și, în sfîrșit, orientarea culturală — ca în cazul artei italiene. De fapt acest ultim sens a fost luat în considera-

ție atunci cînd pictura chineză a fost acuzată de decorativism. Principalele calități capabile să pro- 38
ducă un efect decorativ sînt stilizarea ritmică, euritmia, bidimensionalitatea, relația dintre suprafețe, culoarea artificială și repetiția motivelor; simpla enumerare a acestor calități poate conduce la surprinzătoarea înțelegere a faptului că ele constituie semnele distinctive ale compoziției chineze. Dacă ar fi să comparăm prezența acestor calități în arta chineză cu aplicarea lor în arta bizantină sau japoneză, am recunoaște cît de diferită era finalitatea demersului chinez. Problema nu se pune dacă sînt prezente sau nu aceste calități, ci care este semnificația lor. Ce a motivat stilizarea? De ce a fost căutată consonanța? Cum se repetau motivele? S-a mai subliniat faptul că deși un peisaj Sung conține aceste principii decorative, ornamentația este ultimul cuvînt care s-ar putea folosi în legătură cu o compoziție Sung, deoarece calită- 17
țile decorative și de reprezentare s-au contopit datorită intenției mult mai profunde de a-l transpune pe *dao* în pictură.

Fuziunea valorilor decorative și reprezentaționale a fost perfectată de-a lungul procesului istoric de evoluție a valorilor compoziționale chineze de la principiile trecutului lor conceptual, în care calitățile potențial decorative ale stilizării, relațiilor între suprafețe și repetiții erau trăsăturile cele mai evidente datorită redării simplificate 2
și uniforme a diverselor aspecte sub care se înfățișa realitatea. Reprezentaționalul și decorativul se amalgamau într-atît încît aceeași linie care definea forma unei figuri conținea un înalt grad de stilizare decorativă, iar aranjarea figurilor forma un motiv decorativ de suprafețe, indicînd în același timp o scenă episodică. S-a mai relevat modul în care era soluționată la chinezi problema formei plastice prin îngroșarea sau subțierea pensulației (Wu), capabilă să sugereze plasticitatea fără 10
să piardă linia ritmică, cum ar putea fi rezolvată 24
problema spațiului prin eșalonarea planurilor verticale în locul reducției planurilor frontale, astfel încît suprafețele să devină cîmpuri de tensiune în-

tre plinuri şi goluri, cum folosirea ideatică a cîtorva motive era ridicată la rang de metodă de ob-
23 ţinere a unor efecte polifonice de motive reiterate, şi, în sfîrşit, cum similitudinea decorativă a ritmurilor s-a transformat în consonanţă. Cam prin secolul al XIII-lea, speculaţia daoistă asupra naturii universului a alterat într-atît calităţile decorative încît li s-a conferit un rol subsidiar în cadrul principiilor compoziţionale. Reversul procesului a avut loc în perioada Ming şi Ch'ing şi
28 a rezultat într-o refulare treptată a principiilor Sung datorită tendinţelor pur decorativiste. Cu toate acestea, în loc să fuzioneze cu calităţile reprezentaţionale ca în cazul decoraţiei ideatice, conceptuale, această ornamentaţie tîrzie sau manieristă s-a rupt de reprezentare. Ca o frumoasă frunză de viţă urcătoare a acoperit arborele adevărului natural şi în secolul al XIX-lea a ajuns efectiv să-l înăbuşe. Cînd liniile de drapaj capătă contorsiuni ornamentale şi îşi schimbă direcţia de cîte zece ori, sau cînd faldurile se întrepătrund destul de arbitrar sau cînd crestăturile eşuează în înfloriturі caligrafice, ele îşi pierd toate valoarea funcţională; iar cînd zonele de plinuri şi de goluri se dezintegrează şi ajung simple petice de motive decorative, ele încetează să mai sugereze spaţialitatea. Dominată de doctrina „artă pentru artă" care pare să infesteze fiecare sfîrşit de epocă, decoraţia s-a transformat în scop în sine, astfel încît pictura i s-a subordonat ca o simplă piesă din garnitura ornamentală.

Incontestabil, în evoluţia fiecărei civilizaţii, trăsăturile culturale tind să se impună din ce în ce mai mult pînă la extenuare. Interesul ştiinţific al Europei va sfîrşi în realismul optic; abordarea ideografică în China va produce „pictura lite-
25 raţilor" (*wên jên hua*). Căutarea esenţei ideii a produs suprasimplificarea motivelor în ciuda interesului crescînd pentru diversitatea şi complexitatea naturii. Asocierea pe plan cultural a picturii şi caligrafiei a dat ritmurilor un caracter mai uniform, mai cursiv şi mai ornamental, realizînd pînă în final turul de forţă de a-l picta pe zeul

literaturii sub înfăţişarea ideogramei sale sau de a dispune frunzele de bambus în caractere ideografice. Cu toate acestea, tendinţa către stilizarea ritmurilor a fost potolită de zburdălnicia spiritului *dao*. Dacă „arta pentru artă" occidentală însemna valori compoziţionale lipsite de conţinut, în China, de cele mai multe ori, această formulă pro- 27
ducea excentricităţi tehnice. Tehnicile, în locul principiilor picturale, au devenit scopuri în sine şi au rezultat în plăcerea de a împroşca tuşul sau de a picta cu degetele. 31

Obiceiul tradiţional de a închipui lucrurile ca forme a condus la o accentuare a relaţiilor dintre suprafeţe din care nu are cum să nu rezulte pînă la urmă un simplu motiv ornamental. Într-un fel sau altul, obiceiul s-a dovedit chiar mai nefast spiritului *ch'i* decît stilizarea caligrafică a ritmurilor datorită faptului că efectul static al motivului contracara principiul centrului mobil şi 28
al tensiunii, înlocuindu-le cu conştiinţa de cadru. Îndată ce compoziţia chineză s-a subordonat cadrului, au apărut anumite principii care se constituiseră şi ca suporţi ai compoziţiei apusene, şi anume, echilibrul, relaţia geometrică şi liniile compoziţionale care repetă liniile ramei. Infinitudinea spaţiului a fost îngrădită, în timp ce fluxul şi libertatea naturii au fost înlocuite prin ordine şi prin efectele geometrice. Chou I-kuei spunea: „O pictură trebuie să fie în concordanţă cu forma şi dimensiunea hîrtiei pe care este pictată. Trebuie să semene cu forma unui triunghi dreptunghic cu catete neobişnuit de lungi, lăsînd neatinse diverse porţiuni ale hîrtiei fie sus, fie jos, la dreapta sau la stînga". Unul din corolarele cele mai izbitoare ale conştiinţei de cadru a fost segmentalismul, în care rama taie un obiect din care este redat doar fragmentul capabil să ia o formă mai decorativă. Gravorii japonezi erau deosebit de încîntaţi de acest procedeu, arareori observat în pictura chineză unde era rezervat doar artelor pur decorative. O dovadă în acest sens ar fi că după ce au inventat linograma, chinezii, în loc să-i dezvolte potenţialităţile decorative, i-au nesocotit restric-

ţiile pînă într-atît încît au reţinut doar impulsurile vitale ale penelului ca mijloc artistic în planşele linogravate pentru „Sala celor zece bambuşi" şi „Grădina seminţei de muştar".

În sfîrşit, caracterul savant al picturii chineze însemna că din punct de vedere tehnic ea depindea de „pensulă şi de tuş". Astfel a fost restrînsă folosirea culorii atît din punct de vedere reprezentaţional cît şi decorativ. Lipsa de interes a chinezilor faţă de culoarea naturală, cu excepţia picturii de flori unde culoarea poate fi chiar esenţa ideii, este încîntător sugerată de o poveste despre pictura de bambus în tuş. Se spune că cineva l-ar fi întrebat pe pictor de ce a pictat bambuşii în roşu şi cînd acesta a răspuns, „dar de ce culoare ar fi trebuit să fie", i s-a replicat: „Negri, desigur". Monocromia, cu toate că nu este cromatic naturală, are o atracţie decorativă foarte restrînsă pentru noi deoarece ne-am obişnuit să asociem efectul decorativ cu strălucitoarele şi puternicele culori ale lui Rubens sau cu tonurile pale ale lui Puvis. Ambele extreme au apărut şi în pictura chineză, una în stilul albastru, verde şi auriu al lui Li Sšu-hsün iar a doua în paleta epocii Ming atît de încărcată de alb. În general, totuşi, decorativismul culorii era mai curînd de tradiţie japoneză, inerentă stilului Yamato-ye şi revitalizată de marii decoratori şi maeştri-gravori. Pentru învăţaţii chinezi, folosirea culorilor se învecina cu comunul — „pictorul vulgar foloseşte culoarea", cu toate că în secolul al XVIII-lea, Chang Kêng[1] îi scuza pe maeştrii perioadei Sung şi Yüan, spunînd: „Sînt mulţi artişti vechi care au excelat în coloritul albastru şi verde. Pot fi ei numiţi meşteşugari? Că erau de înaltă ţinută sau nu, nu depindea de opera pictată de ei, ci de idei." Cu alte cuvinte, proba efectului de stilizare ritmică, de relaţii între suprafeţe, consonanţa, repetiţia

[1] Chang Kêng, critic şi istoric de artă chinez din sec. 18, autor al tratatelor *Hua-lun* şi *Ku Ch'ao hua cheng lu* (Analele picturii din dinastia aceasta [Ching],) apărute la 1740.

motivelor şi culoarea artificială nu se găseşte în aplicarea acestor mijloace decorative ci în motivaţie. La paravanele şi linogravurile japoneze, atît motivaţia cît şi procedeele erau decorative dar erau vitalizate prin supravieţuirea mişcării vitale şi a tensiunilor chineze. În pictura chineză, mai ales în timpul perioadei Sung, valorile compoziţionale s-au constituit în veşminte ale „ideilor".

SIMPLITATE, VID ŞI SUGESTIE

Prin căutarea spiritului *dao* chinezii subînţelegeau ceva mai mult decît cele mai subtile şi mai perfecte valori compoziţionale. Importanţa dată rezonanţei (*yün*), cu regulile şi metodele ei, asigura marea sensibilitate a valorilor compoziţionale care, la rîndul lor, în măsura în care demonstrau ordinea şi armonia universului, erau propagatorii spiritului *dao;* totuşi, rezonanţa (*yün*) a secondat întotdeauna spiritul (*ch'i*) sau, aşa cum o definea Shih T'ao[1], „metoda este completă cînd se naşte din idee, dar o metodă a ideii în sine nu a fost niciodată înregistrată". Tentativa de a da expresie nenumitelor idei (*miao i*) l-a obligat pe artist să intre în comuniune cu misterul universului, o experienţă foarte asemănătoare cu cea trăită de „misticii" *dao.* Tot astfel, procesul de creaţie a fost

[1] Shih Tao sau Tao Chi (1667—1714), pictor, caligraf, poet şi teoretician al artei şi arhitect din timpul dinastiei Ch'ing. Deşi a pretins că urmează căile deschise de vechii maeştri, opera sa este conştient eliberată de canoane şi are o puternică notă de originalitate. Spirit contemplativ, sugerînd stările de spirit ale naturii, a realizat compoziţii neobişnuite, în pensulaţii sigure, marcate de spontaneitate. Este autorul celebrului tratat *Consideraţii asupra picturii.* Datorită personalităţii sale viguroase şi a unui stil original în care se întrepătrundeau rafinamentul şi extravaganţa a avut o influenţă decisivă asupra generaţiei următoare, cunoscută sub denumirea de „Cei opt excentrici din Yang-chou".

descris în termenii de vid, simplitate şi sugestie, iar pictura însăşi prezenta o relaţie unică între cognoscibil şi incognoscibil.

După cum spunea Li Jih-hua: „Ceea ce numim *ch'i-yün* trebuie să fie înnăscut în fiinţa umană. Într-adevăr, majoritatea ideilor iau naştere într-o stare de vid (*hsü*) şi linişte (*tan*)". La materializarea ideilor, penelul trebuie să aibă forţa de sugestie spirituală prin vid (*hsü*); *hsü* însemna că „penelul ajunge la un sfîrşit dar deea este fără limite (*wu chiung*)". Şi, mai departe, „în folosirea penelului este necesar ca fiecare pensulaţie să conţină atît realitatea picturală (*shih*) cît şi vidul (*hsü*), deoarece, vidă fiind, ideea se însufleţeşte spiritual (*ling*); însufleţirea spirituală înlătură orice bariere (*chih*); lipsa obstrucţiilor permite împlinirea spirituală (*shêng-ch'i hun-jan*) care, la rîndul ei (*hun jan*), conduce la creaţia divină (*t'ien-kung*)". Temenul *hun* este folosit aici în sensul cosmic dat de Chaung Tzu, pentru a desemna ansamblul universului creator şi potenţialitatea originilor primordiale, foarte diferite de noţiunea de confuzie, inerentă concepţiei apusene de haos.

Descrierea creaţiei artistice relevă caracterul picturii chineze în contrast cu practicile europene. Datorită înclinaţiilor noastre spre raţiune, ştiinţă şi exteriorizarea emoţiilor umane, era inevitabil ca pictura apuseană să depindă de forme. În forme, am apreciat inteligibilitatea, reprezentarea convingătoare şi expresivitatea emoţională. Permanenţa concretului a fost preferată intangibilului. Insistenţa chineză asupra intuiţiei, imaginaţiei şi a stărilor de spirit ale naturii a condus la exacerbarea misteriosului, a intangibilului, a evazivului în exprimare. Atît orientul cît şi occidentul au căutat realitatea, dar la unul adevărul universal trebuia captat în forme, iar la celălalt, misterul sălăşluia în forme şi în ceva deasupra acestora. Artistul începe cu realitatea picturală din *shih,* sugerînd apoi prin vid (*hsü*) realitatea spiritului de dincolo de formă, cu o cursivitate şi dezinvoltură ce duc la indescriptibila unitate a creaţiei primordiale. Trecem de la tangibil şi măsurabil la intan-

gibil şi incomensurabil, simţind totuşi inteligibilitatea întregului care este în acelaşi timp sursa misteriosului.

Acest mod de a concepe creaţia artistică a fost cel mai bine realizat în picturile în tuş din perioada Sung de Nord, simultan cu ascensiunea introspecţiei excesive. Iată de ce ne referim instinctiv la aceste subtile picturi monocrome în tentativa noastră de a pătrunde înţelesul spiritului chinez. Ele întruchipează pînă la desăvîrşire speculaţia asupra lui *dao* şi, de aceea, nu pot fi niciodată înţelese în sensul spiritualităţii apusene, a misterului romantic sau a „evanescenţei spaţiului". Aceasta nu este tipul nostru de formă, nici tipul nostru de spaţiu. În cele mai vagi sau evanescente picturi apusene trăirea realităţii este înrădăcinată în aparenţa vizuală. În picturile chineze şti la care ne referim, sîntem înşelaţi şi extaziaţi de formele simplificate pînă la intangibil sau obliterante pînă la sugerarea vidului, care la rîndul lui este lipsit de spaţialitate. Relaţia concret-vid întrece posibilităţile de analiză fie în planul pictural, fie în adîncime. Nu este uşor să fie evaluată unitatea unei compoziţii alcătuită din forme tangibile şi intangibile şi aproape imposibil să fie înţeleasă unitatea acestor elemente incomensurabile. Picturile chineze sugerează fluxul şi relativitatea între văzut şi nevăzut, simbolizînd oarecum modul în care operează spiritul *dao*.

CATEGORIILE SUBLIMULUI

Tabla de valori chineză rezumă modul lor de abordare a picturii. Cu toate că nici un fel de clasificare nu a putut fi acceptat ca etalon, toţi au fost de acord în ierarhizarea perfecţiunii cu gradarea de la simpla frumuseţe formală pînă la sublimul absolutului. În general, se disting patru trepte ale sublimului, corespunzînd în mare cu cele patru nivele ale evoluţiei umane şi anume, îndemînarea practică, cultivarea facultăţilor dobîndite, abstractizarea şi cunoaşterea sau introspecţia spirituală. Simpla lor enumerare evidenţiază insistenţa cu care chinezii au susţinut că pictura este creaţia omului total şi de aceea sublimul depinde neapărat de concepţia filozofică a artistului asupra vieţii în aprofundarea pe plan imaginar a sufletului umanităţii.

La nivelul întîi, denumit cînd *nêng* (competent) cînd *chiao* (deştept), pictorul căpătase îndemînare şi îşi însuşise normele estetice. Prin muncă asiduă el poate reda „înfăţişarea exterioară" şi se poate supune „normelor". Ţelul suprem ce putea fi atins la acest nivel era frumosul plăcut al formelor, dezaprobat de Ching Hao: „pictorul abil ciopîrţeşte şi înădeşte frînturi de frumos". „Fructul (*shih*) nu este suficient, iar floarea (*hua*) excedează". Deşi chinezii au insistat întotdeauna asupra tehnicilor şi valorilor compoziţiei, ei nu au uitat că arta este propagatorul celor mai intime

gînduri ale omului şi al inspiraţiei celei mai profunde.

A doua treaptă, cea a pictorului cultivat, se caracteriza prin gustul individual. Pictorul depăşise faza acumulărilor şi a asimilării de cunoştinţe despre arta sa şi a trecut la inocularea îndemînării sale cu forţă expresivă, individualizată. Scriitorii care denumeau acest nivel *ch'i* (neobişnuit) criticau individualizarea denaturată. „Pictorul *ch'i* pictează contururi largi care nu concordă cu adevărul motivului reprezentat; lucrurile pe care le face sînt stranii, aparte şi sînt lipsite de raţiune sau veridicitate. Aşa se întîmplă cînd ai penel *(pi)* dar nu ai minte *(ssŭ)*". Altfel spus, puterea de selecţie a gîndirii *(ssŭ)* trebuie să se bazeze pe ceva mai mult decît gustul personal. Alţi scriitori au denumint această a doua treaptă *miao* (minunat). „Pictura este făcută de oameni şi fiecare om îşi are propriile sale dispoziţii naturale. Pensulaţia poate fi rafinată şi tuşul minunat dar nu se ştie de ce". Afirmaţia de mai sus deşi recunoştea geniul individului, nu sublinia expresia personală. Această manieră este transmisă de la minte la mînă şi epuizează cele mai subtile mistere."

Adevărul artistic era scopul următoarei etape de realizare, denumită uneori *miao* (minunat) şi alteori *shên* (divin). Un pictor „divin" „pătrunde cu gîndirea natura tuturor lucrurilor din cer şi de pe pămînt, şi astfel, lucrurile curg din penelul său în funcţie de adevărul motivului reprezentat". La acest nivel, „inspiraţia celestă este foarte înaltă" iar „gîndurile se armonizează cu spiritul". Aici, artistul-învăţat, prin multilateralitatea şi profunzimea caracterului său, începe să fie înzestrat cu o „înţelegere a tuturor lucrurilor". S-ar părea că nu i se poate cere nimic mai mult unui artist care a atins acest nivel şi unii critici s-au şi oprit aici. Totuşi, ţinînd seama de ceea ce s-a spus despre dao şi despre manifestarea lui în *ch'i* (spirit), o concepere mai înaltă a sublimului era inevitabilă.

A patra şi suprema categorie a perfecţiunii nu
37 mai permite formularea unei definiţii. Acelaşi termen „*i*" sau dezinvoltura, pe care l-am întîlnit

drept primul fruct al spiritului (*ch'i*) era de astă dată folosit şi pentru acest suprem nivel al experienţei pentru că putea oarecum sugera relaţia între creaţia artistică şi mistica comuniune cu *dao*. Pictorii „*i*" surprind „existenţa în sine ce nu poate fi imitată şi redau imprevizibilul". Ei erau absolut liberi şi firești. Unii scriitori chinezi se întrebau dacă această treaptă nu ar trebui plasată la bază şi nu la nivelul suprem în ierarhia de valori, nefiind capabili să facă o distincţie clară între libertatea convenţiei şi creaţia simplă, lipsită de efort a pustnicului daoist. Perfecţiunea astfel înţeleasă nu se găseşte decît la profeţi, la sfinţi şi la cei mai mari artişti. O recunoaştem la persoanele care posedă în ele o prezenţă rară, o forţă creatoare pură sa uun spirit nelimitat. Poate nelimitat este cuvîntul ce se apropie cel mai mult de noţiunea de calitate supremă. Dacă normele au devenit a doua natură a pictorului, dacă el se poate abandona total în concepţie, dacă a atins multilateralitate şi profunzime de caracter, el este pregătit să aspire la acea supremă libertate, libertatea de creaţie lipsită de efort. Atunci imaginaţia va fi dotată pînă în cele mai adînci fibre ale sale cu caracterul nemijlocit al „logodnei spiritului cu materia".

GLOSAR

A. CONCEPTE DE BAZĂ

氣	ch'i	spirit
韻	yun	rezonanță

B. FRUCTELE LUI CH'I-YÜN

自然	tzŭ-jan	naturalețe, firesc
運	i	dezinvoltură
理	li	principiul universal
思	ssŭ	gîndire, cuget
意	i	concepție
實	shih	realitate picturală
景	ching	aspect sezonier
骨法	ku-fa	structură (osatură)
經	shih	integrare structurală
生動	shêng-tung	mișcare vitală
筆	pi	pensulă
墨	mo	tuș

C. PRINCIPIILE COMPOZIȚIEI

	Echivalenți chinezești	
unitate		
opoziție		
coerență		
emfază	開合	k'ai-ho
stabilitate		
echilibru	陰陽	yin-yang
consonanță		
proporție		
scară	龍脈	lung-mo
succesiune	起伏	ch'i-fu

LISTA IZVOARELOR DOCUMENTARE

Perioada pre-T'ang și T'ang
Chang Yên-yüan: Li-tai ming-hua chi.
Perioada Sung
Ching Hao: Pi-fa chi.
Kuo Hsi: Lin-ch'üan kao-chih.
Kuo Jo-hsü: T'u-hua chien-wên chih.
Liu Tao-ch'un: Shêng-ch'ao ming-hua p'ing.
Han Cho: Shan-shui ch'un-ch'üan-chi.
Hsüan-ho hua-p'u.
Perioada Yüan
Li K'an: Chu-p'u.
Huang Kung-wang: Hsieh-shan-shui chüeh.
Jao Tzu-jan: Hui-tsung shih-erh-chi.
Perioada Ming
Wang Shih-chêng: Wang-shih shu-hua-yüan.
Tung Ch'i-ch'ang: Hua-yên.
Wang K'o-yü: Shan-hu-wang.
Perioada Ch'ing
Tao-chi: K'u-kua ho-shang hua-yü lu.
Chang Ch'ou: Ch'ing-ho shu-hua fang.
Tan Chung-kuang: Hua-ch'üan.
Kung Hsien: Hua-chüeh.
Wang Kai: Chieh-tzŭ-yüan hua-chuan.
Wang Yü: Tung-chuang lun-hua.
T'ang Tai: Hui-shih fa-wei.
Tsou I-kuei: Hsiao-shan hua p'u.
Shên Tsung-chien: Chieh-chou hsieh-hua pien.
Fêng Chin-po: Kuo-ch'ao hua-shih.
Ch'in Tsu-yung: Hua-hsüeh hsin-yin.
Perioada Republicană
Têng Shih: Mei-shu ts'ung-shu.
Ma T'ai: Tsu-hsi hua-p'u ta-ch'üan.
Ma K'o-ming: Lun-hua chi-yao.
Hu Hsi-ch'üan: Shan-shui ju-mên.
Yü Shao-sung: Shu-hua shu-lu chieh-t'i.
Fu Pao-shih: Chung-kuo hui-hua li-lun.

INDICE

absolut, 10, 18, 81
abstracţie, 11, 24, 47, 107, 108, 126, 144
alegorie, 45, 46, 52, 54
armonie, 18, 39, 45, 50
artă, 22; şi religie, 16; şi filozofie, 16; şi dao, 18
artă pentru artă, 25
arte decorative, 115, 116, 154, 155, 158, 159
asocieri, 45

bambus, 46, 53, 57, 66, 84, 93, 94, 95, 96, 98, 103, 120, 123, 157
bambus în tuş, 20, 62, 93, 103, 158
budism, 11, 31

caligrafie, 78, 85, 86, 98, 100, 102, 110, 156
calm (seninătate), 106
camuflare, 22
categoriile sublimului, 163
centru mobil, 130, 132, 133, 135, 137, 147
cer, pămînt, om, 10, 35
Chang Ch'ao, 46
Chang-fa (compoziţie), 117
Chang Kêng, 81, 158
Chang Yên-yüan, 32, 67, 85
Chao Ts'o, 87, 88, 144
chêng (frontal), 67, 111, 112
ch'i (neobişnuit), 164
ch'i (spirit), 82, 120, 160; şi suprafeţe, 157; şi frumuseţe, 76; şi compoziţie, 107; şi roadele sale, 80, 81, 82, 84—92, 99, 100, 101, 153, 165; şi peisajul, 137; şi calităţile pensulei şi tuşului, 101, 103, 105, 150; şi anotimpurile, 41; şi *shih*, 145; şi goluri, 152; şi *dao*, 164; şi *yün*, 161
chiao (deştept), 163
chieh (noduros), 102
chien-chia (spaţiu de cuprindere), 108
ch'i-fu (ascendent-descendent), 135, 137, 166
ching (aspect sezonier), 47, 81, 84, 87, 91, 166
Ching Hao, 21, 38, 44, 47, 80, 82, 84, 91, 105, 163
ching-ying (floare a spiritului), 103
ch'ing (limpezime, puritate), 105, 106
Ch'iu Ying, 33, 42
ch'i-yün (rezonanţa spiritului), 38, 92, 101, 102, 105, 106, 160, 166
ch'i-yün shêng-lung (rezonanţa spiritului, mişcare vitală), 80, 81, 89
Chou I-Kuei, 157
Chou Mu-shih, 52
chuang (meşteşugari), 86
Chuang Tzu, 26
ch'u (atractivitate), 63
cicluri, 61, 62
clasic şi romantic, 14
clasificări, 19
coerenţă 110, 144, 145, 147, 166
complexitate, 63, 87, 94
compoziţie, 27, 69, 114, 115, 118, 119, 121, 153; şi geometrie, 74, 109, 118, 119, 148, 157
compoziţie (organizarea spaţiului pictural), 107, 108, 118, 119, 153, 166; valoare compoziţională, 154; valori decorative, 154; centru mobil, 21, 142, 143; şi compoziţia muzicală, 130, 131, 134; şi goluri şi plinuri, 149
compoziţie adiţională (cumulativă), 67, 114
comuniune (om-natură), 50, 54, 59
configuraţie, formă, 67
confucianism, 12—14, 30—32, 34—36, 38, 39, 60, 65
Confucius, 13, 24, 31, 39, 65, 68, 75, 118, 122
confuzie, 63, 87
consonanţă, 110, 114, 115, 116, 117, 143, 145, 147, 153, 155, 156, 158, 166
conştiinţa cadrului, 157
contrarii, 24, 25, 103; fuziune, 14, 26; interacţiune, 24
contrast, 112, 166
conţinut, 78, 120
culoare, 67, 85
cultul strămoşilor, 34, 40
cultură şi civilizaţie, 60, 62

Dao, 12—28, 30, 57, 58, 79, 116, 137, 162, 164, 166; şi arta, 13, 20, 22, 27, 79, 80, 81, 82, 153, 155, 157; şi penelul şi tuşul, 100, 106; şi fluxul, 23, 24; şi *li*, 83; şi relativitatea, 128,; şi unitatea contrariilor, 128; şi *yin-yang*, 111, 113
daoism, 12, 28—31, 35, 38, 39, 55, 57, 58, 60, 65, 113
daoism ocult, 28
decorativ, 99, 115, 152, 154, 156
dezinvoltură, 82
dispoziţii (stări de spirit) şi emoţii, 43, 47, 49, 62
distanţă, distanţare, 113, 125, 137, 138, 139
diversitate, 63, 87, 94, 121
divin şi uman, 14, 30
dragon, pictura de, 23, 29, 97, 146
dramă, 44
drapaj, 47, 48, 64, 95, 99, 156; şi convenţiile lui, 48, 95
dualisme 14, 103, 110
dumnezeu, 30, 50, 60

echilibru, 106, 166; al forţelor şi tensiunilor, 88, 108, 117, 126, 153; şi mişcare, 95; şi plinuri şi goluri, 152
eliminare, 84
emfază, 166
emoţii, 43, 44, 68
empatie, 72
esenţa ideii, 70, 71, 74, 98 156, 158
etichetă, bună-cuviinţă, 34, 39, 40, 45
excentricitate, 38, 157
existenţă şi nonexistenţă, 25
expresionism 11, 74, 75, 99

Fan K'uan, 48, 53
fiinţă şi nefiinţă, 17, 25
flux, 23, 26, 97, 109, 148
forma, 66, 81, 84, 99, 100, 102, 103; formă plastică, 67, 101, 103
format, 145, 146, 147
fundal neutru, 25

gazdă-oaspete, 53, 122, 141
goluri, 25, 69, 149, 150, 151, 153; şi adîncimea, 135, 151 şi fundalul neutru, 25; şi plinurile, 25, 145, 148, 149, 151; şi tensiunile, 96

Han Cho, 47, 53, 80, 85, 138
Hsia Kuei, 55, 115
hsiang-hsing (asemănare formală), 85
Hsieh-Ho, 32, 80, 84, 101
hsieh-i (scrierea de idee), 86, 98
hsien (nemuritorii), 28, 29
hsü (vid), 161

Hua Lin, 85, 145
Huang Kung-wang, 37
Huang Shêng, 42
hun-jan (împlinire), 161

i (concepţie), 84, 166
i (dezinvoltură), 81, 82, 164, 166
idealism, 70, 74, 75, 99
ideatic, conceptual, 69, 80, 98, 114, 122, 125; artă, 66, 68, 73, 130, 136, 150, 156; perioadă istorică, 64, 155
idee, 65—67, 83, 84
ideografic, 67, 68, 69, 79, 88, 126, 157
ideogramă, 88, 93, 100, 108, 109, 110, 147, 157
iluzie, iluzoriu, 113, 122
inevitabil, 82
intervale, 67, 88, 108, 123, 126, 128
intuiţie, intuitiv, 65, 67, 74
izonomic, 114
înfrumuseţare, 76, 89

însufleţit şi neînsufleţit, 17
învăţaţii, 45, 46, 75

k'ai-ho (închidere-deschidere, racord deschis), 107, 108, 109, 110, 117, 120, 153, 166
k'o (cioplit), 102
ku-fa (osatura), 81, 84, 85, 86, 89, 166
Ku K'ai-chih, 33, 37, 41, 64, 66, 68, 98, 117, 151
Kuo Hsi, 21, 37, 47, 48, 49, 92, 100, 137
Kun Ts'an, 56

Lao Tzu, 22, 25, 68
legea celor cinci elemente, 119, 120
Lêng Mei, 90
li (principii universale, eterne), 35, 63, 81, 82, 83, 87, 88, 90, 91, 102, 144, 166
Liang K'ai, 42, 90
libertate, 36, 55, 102
Li Jih-hua, 151, 161
Li Kung-lin, 34, 36, 98
Li Ssŭ-hsün, 20, 158
Li T'ai-po, 20
Lin Liang, 96
Liu Tao-ch'un, 103
lumină, 63, 64, 68, 100, 101
lung-mo (vinele dragonului,) 143, 144, 145, 166

manierism, 74, 98, 99
mao (păros, pufos), 104
maturitate, 37, 102
Ma Yüan, 55, 115
meditaţie, 51, 55, 66, 81, 82
mi (stil minuţios), 88, 90
miao (minunat), 164
Mi Fei, 41
misticism, 18, 27, 30, 31
mişcare, 24, 25, 95, 98, 106, 108, 126, 127, 128, 129, 132, 145, 146, 159
mişcare vitală, 99, 107, 125, 148, 159
mo (tuş), 81, 84, 103, 166
moral, 32
motive şi intervale, 124, 125, 127, 129
Mu Ch'i, 19, 59, 126
mulţime, 21, 22, 118, 120, 141, 151
munţi, 49, 50, 52, 53, 58, 62, 92, 112, 113, 138
naturalism, 27, 70, 73, 99
natură, 45, 50—60, 95, 98, 142
natură moartă, 19, 71, 72, 93
natură, om, dumnezeu, 10, 11
nemijlocit, imediat, 64, 68
nêng (competent), 163
neoconfucianism, 14, 35, 83
Ni Tsan, 41, 138
non-acţionalism, 113
nonexistenţă, 25, 26, 149
nud, 93, 94, 95

obiecte (de artă, făcute de mîna omului), 19
om şi natură, 50, 51, 62
ordine, 68

pan (rigid), 102
păsări şi flori (pictură de), 62, 68
peisaj, 20, 22, 24, 47, 48, 50—54, 58, 62, 68, 72, 86, 91, 92, 93, 111, 115, 130, 131, 132, 133
penel şi tuş, 100, 101, 103, 150, 153, 158
personal şi impersonal, 39, 42
personificare, 52, 54, 58
perspectivă, 66, 132, 133, 135, 137, 147
p'i (pensulă), 81, 84, 100, 164, 166
pictură cu degetele, 157
pictură idealistă, 14, 68
p'ien (oblic), 111, 112
plinuri şi goluri, 25, 145, 148 149, 151, 156
poezie, 78
polarităţi, 15
portrete ancestrale, 40
portretizare, 40—42, 62, 63, 68, 97, 98, 99, 101
principii, 53, 62, 82—83
proporţie, 11, 166

raţiune, raţional, 11, 65, 66, 67, 68, 74, 76, 79
realitate, 50, 56—59, 64, 66, 80, 89
rebus, 71
relaţie, 100; complementaritate, 107
revelaţie, 65, 81
ritm, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 126, 127
ritual, rituri, 31, 39, 44
romantism, 11, 50, 55, 58, 74, 162

scară, 62, 78, 124, 140, 141, 142, 166
scop, 39
segmentalism, 154
shên (spirit), 40, 41, 87, 164
Shên Chou, 111, 112
Shên Hao, 103
Shên Tsung-ch'ien, 88, 107, 128, 137, 153
Shêng-tung (mişcare vitală), 81, 84, 92, 93, 97, 99, 100, 101, 166
shih (integrare structurală), 81, 84, 87, 88, 89, 145, 166
shih (realitate picturală), 81, 89, 90, 91, 161, 166
Shih T'ao, 160
simplificare, simplitate, 37, 68, 84, 120, 121, 123, 160, 161
sistem de registre, 114
spaţiere, 123, 124, 125, 127, 128, 131
spaţiu, 22, 25, 100, 130, 131, 132, 135, 136, 146, 147, 151, 152, 155
spirit, 18, 34, 36, 42, 66, 101
spirit şi materie, 14, 17, 26, 80
ssü (cuget, minte), 84, 164, 166
stabilitate (pondere, echilibru, cumpănire), 85, 147, 166
stil, 35, 38, 78, 79
stilizare, 97, 98, 99, 116, 155, 157
studiu, 31
succesiune, 93, 94, 123, 130, 166
sugestie, 75, 84, 92, 160, 161
suprafeţe, 156; motive decorative, 156; relaţii, 69, 155; spaţiere, 67
supranatural, 28, 29, 66

Ta Ch'ung-kuang, 53, 167
tan (calm, seninătate), 67, 161
T'ang Tai, 106
Tao Tèh-ching, 16, 65, 82
temă, tematică, 47, 62
tensiune, 56, 75, 128, 145, 147, 155, 157, 159; şi echilibrul, 96, 108, 126, 147; şi contrariile, 103, 105; şi dao, 24
textură, 67, 68, 72, 73, 85, 99, 104
t'iao-li (poziţie-atitudine), 123, 128
tradiţie şi originalitate, 14, 60, 63
transfigurare, 108
transformare (schimbare), 18, 116
transmigraţie, 72
trăsături culturale, 11
trei adîncimi, 135, 140, 150
ts'ai (valoraţie), 105, 106
ts'un (riduri, încreţituri), 47, 86, 87, 144
Tung Ch'i-ch'ang, 87, 101, 123
Tung Yü, 18
tuş, 97, 112

tuș împroșcat, 157
tuș și penel, 98, 115
tușă, 73, 85, 86, 95, 99, 100, 102
tzŭ-jan (firesc), 81, 82, 105, 166

umanism, 31, 34, 80
uniformitate, uniformizare, 63, 68, 102
unitate, 67, 78, 107, 110, 114, 117, 166
unitate și diversitate, 110

varietate, 110, 113, 121
virtuozitate, 99
vîrf de penel, 22, 101

Wang Hui, 57, 117, 146
Wang Mêng, 144
Wang Wei, 18, 20, 57, 71
Wang Yü, 17
Wang Yüan-ch'i, 104
wen-ts'ai (motiv coloristic), 105
Wu Chên, 41, 141
Wu Tao-tzŭ, 53, 54, 74

ya (eleganță), 67
yin-yang, 24, 36, 97, 111, 112, 113, 114, 117, 120, 121, 141, 153, 166
yün (fluiditate), 105, 106
yün (rezonanță), 38, 160, 166
Yün Shou-p'ing, 149

CUPRINS

FILOSOFIA PICTURII CHINEZE SAU LOGODNA SPIRITULUI CU MATERIA 1

PREFAȚĂ LA EDIȚIA A DOUA AMERICANĂ 5

TEMA ȘI INTERPRETARE TEMATICĂ

INTRODUCERE 10
SPIRIT ȘI MATERIE 16
CERUL ȘI PĂMÎNTUL 27
DIVIN ȘI UMAN 30
DAOISM ȘI CONFUCIANISM 35
PERSONAL ȘI IMPERSONAL 39
DISPOZIȚII ȘI EMOȚII 43
OMUL ȘI NATURA 50
TRADIȚIE ȘI ORIGINALITATE 60
IDEALISM ȘI NATURALISM 70

STIL

INTRODUCERE 78
CH'I SAU SPIRITUL ȘI ROADELE SALE . . . 80
K'AI-HO SAU UNITATEA COERENȚEI . . . 107
YIN-YANG SAU UNITATEA CONTRARIILOR 110
UNITATEA CONSONANȚEI 111
CHANG-FA SAU COMPOZIȚIA 117
ECHILIBRUL TENSIUNILOR 126
SUCCESIUNE ȘI CENTRU MOBIL 130
COMPOZIȚIA ÎN ADÎNCIME ȘI *CH'I-FU* . 135

SCARA 140
ORDONANȚA ȘI *LUNG-MO* 143
K'UNG SAU GOLURILE 149
COMPOZIȚIE ȘI ORNAMENTAȚIE . . . 154
SIMPLITATE, VID ȘI SUGESTIE . . . 160
CATEGORIILE SUBLIMULUI 163
GLOSAR 166
LISTA IZVOARELOR DOCUMENTARE . . 167
INDICE 169

DIG ALERIILE
ANTICARIAT
TEL.: 11.75.84 LEI.

REDACTOR: ALEXANDRA DOBROTĂ
TEHNOREDACTOR: ELENA DINULESCU

BUN DE TIPAR: 1 DECEMBRIE 1982
APĂRUT 1982; COLI DE TIPAR 8,67; PLANȘE 18

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ SIBIU
SOS. ALBA IULIA NR. 30
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA